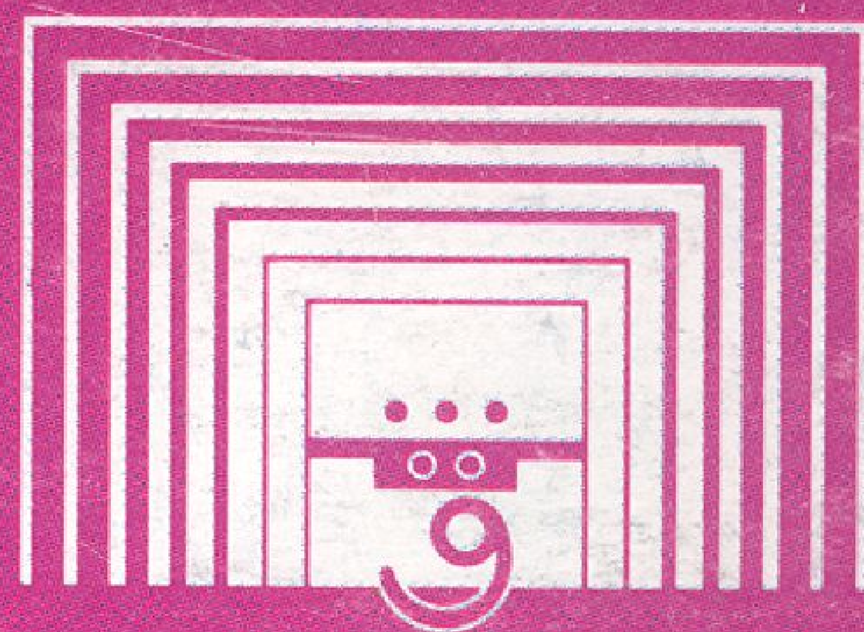


الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية

دراسات في

الدراما والنقد

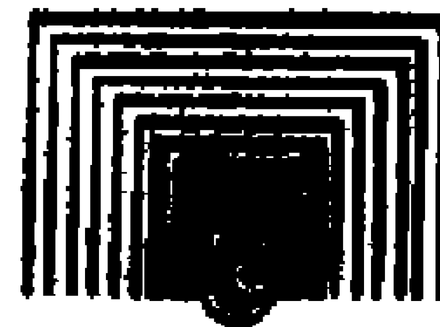
د. ابراهيم حمادة

٥٦

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن

القاهرة



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

كتابات نقدية

٥٦

دراسات فى الدراما والنقد

د. إبراهيم حمادة

كتابات نقدية

شـهـريـة

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالى

١٦ شارع أمين سامى

القصر العينى - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

تذكرة .. وإهداء

شجرة الصندل، والفرح:

كانت هسهسات الأرواح المتزاورة ترف في أجواء الجبانة.. وكان ضوء الخريف المغربي رصاصيا، وشذرات السحب خرساء، والريح تهب متثاقلة وهي مثقوبة برائحة أشجار الكافور التي انتصبت تصلي فوق الأجداث المتداعية..

ولما وصل الجندي – القديم التخرج – إلى قبر قائده الشهيد، وقف منكس الصمت، مع الجلال والسلاح، وعبق الذكريات، وتراب الطرق المخنوقة.. وفي لحظة، تذكر أن قائده كان يذكي تمرّده أثناء التدريب. فرفع يده بالتحية، وراح يتلو بعض ما حفظه عليه من كلام، ورد في مسرحية «أنتيجونا» للشاعر التراجيدي الإغريقي سوفوكليس:

« العالم مليئ بالمعجزات العجيبة. ولكن ليس فيه من هو أشد إعجازاً من الإنسان..

استطاع أن يعبر البحر، مخترقاً عواصف الشتاء، وهدير الأمواج، والأرض أعظم الآلهة طراً.. تلك السرمدية التي لا تعرف الكلل..

استطاع أن يشق جوفها بمحاريثه، وخيوله، ويقلب تربتها، ظهراً لبطن، عاماً وراء عام..

* * *

واستطاع أن يصيد أشتات الطيور المرحة، وأن يقتنص جماعات الوحوش الضارية، وأن يوقع في شباكه - ذات الخيوط المجدولة - مخلوقات البحار المالحة.. ألا ما أمهر هذا الإنسان!!!

* * *

واستطاع أن يسيطر - بدهائه - على الطيور الجارحة في الأجواء، وعلى تلك التي تتجول في شعاب الجبال.. كما استطاع أن يمسك بالجياد ذات الأعراف الشعثاء، وأن يشد عليها السروج واللُّجم، وأن يضع النِّير فوق رقاب الثيران القوية الجبلية..

كما استطاع الإنسان أن يعلم نفسه اللّغة، والفكر، ومدارج الرياح، والمعارف التي تبني المدن. وأن يتعلم كيف يقي نفسه ضد البرد، وأن يجد مأوى من الأمطار.. واستطاع دائما أن يساعد نفسه، وألا يواجه خطراً محدقاً به إلا قهره..

إلا أنه- رغم هذا كله - لم يستطع أن يجد مهرباً من شئ واحد، هو: الموت، مع أنه استطاع أن يجد دواءً ناجعاً، لكل

العلل المستعصية.»

* * *

وبعد أن انتهى من التلاوة، خفض الجندى يده، ووضع فوق ضريح قائده زهرة، انعقد الدمع فى رموشها..

وعند انصرافه الأسيان، أفزعت خطاه الوئيدة، عصفوراً جنائزياً، كان ينقر في عروق صبارة ذاوية، تُخفى وراءها لوحة رخامية معفّرة، كتب عليها بخط معشوشب:

« هنا يرقد الدكتور محمد مندور،

عطر بلا إناء»

القاهرة: ديسمبر ١٩٩٥

إبراهيم حمادة

البدايات
ودور الغناء والموسيقا فى انتشار
المسرح العربى

توطئة

من المعلوم، أن أصول الدراما الغربية، والدراما الشرقية في الهند والصين واليابان- مثلا- قد تولّدت في حضن الموسيقا، والغناء، والتعبير الإيمائي.. والدراما الغربية - التي تأتمّ بها الدراما العربية، وتدين لها بأساسياتها- تدين بدورها للدراما الإغريقية بكثير من الأسباب..

ومنبع هذه الدراما الإغريقية، أناشيد احتفالية جماعية، قوامها الشعر، والموسيقا، والرقص، والحركات الدالة.. ثم أخذت تلك الأناشيد في التطور نحو التّمسرح، حتى وصلت قمة النّضج، خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وقد تمثلت في ثلاثة أنماط من الدراما الشعرية، هي، التراجيديا، والكوميديا، والمسرحية الساتيرية. ولا يعني النُّضج التخلّص من الموسيقا والعنصر الغنائي في سبيل دراما محضة، وإنما يعني تجدّد المضامين، واستقرار الصياغة. إذ كانت الأجزاء الكمية التي تتركب منها أبنية هذه الأنماط الدرامية الثلاثة، تتألف - على نحو عام- من مشاهدة تمثيلية، تفصل بينها مشاهد غنائية، موسيقية، راقصة، تؤديها الجوقة.

أما الدراما الرومانية، فإنها لم تتطور من الجذاذات التمثيلية البدائية الشعبية المحلية، المخلوطة بالأغاني، والألحان، مثلما

تطورت الدراما الإغريقية عن البدايات الغنائية الشعبية، وإنما كانت (الدراما الرومانية) إعداداً لاتينياً عن الدراما الإغريقية، بعد تخليصها من الفواصل الجوقية المُغناة. ومن ثم، تعتبر الدراما الخالصة مرحلة متأخرة للدراما الموسيقية التي تعد موطن الميلاد. وهذا، ما حدث - على نحو مشابه - في الوطن العربي..

وبعد أن انقطعت حياة الدراما الكلاسيكية القديمة عن التواصل بعد سقوط روما عام ٤٧٦ الميلادي، نجحت الكنيسة في القضاء على آثار المسرح، لأنها اعتبرت حالته الأخلاقية المتدهورة عصر ذاك، متعارضة مع مثالياتها الدينية. ولم يبق- بعد ذلك - خلال العصور الوسطى، إلا بقايا فرق بسيطة شعبية متجولة، تعرض - بعيداً عن أعين الرقباء الصارمة - مساخرها، وألعابها البهلوانية، وأغانيها، ورقصاتها، في الساحات وبيوت الخاصة. وعلى هذا، بقي التراث المسرحي القديم أثناء القرون المظلمة الخمسة، كتاباً مغلقاً مجهول الشأن، لا في البلاد اليونانية والرومانية نفسها فحسب، وإنما كذلك في كل أقطار الإمبراطورية الرومانية الشاسعة.

وفي القرن العاشر الميلادي أفضت البذور الدرامية في قداس الكنيسة الكاثوليكية ومراسمها الإنشادية في أعياد الميلاد والفصح إلى ميلاد الدراما - مرة أخرى - ميلاداً

طقوسياً. ثم أخذت فى التطور تطوراً دنيوياً، حتى انفصلت عن الرعاية الكنسية، وأصبحت فناً خالصاً فى القرن السادس عشر

وفى العقد الأخير من نفس القرن السادس عشر، لاحظت مجموعة من نبلاء فلورنسا ومثقفيها المغرمين بالكلاسيات القديمة، أن المسرح الإغريقى كان يستخدم الموسيقا فى عروضه استخداماً درامياً. ولهذا، سَعَتْ إلى إحياء الأسلوب الغنائى الدرامى المنقرض. إلا أن دَأبها أدّى إلى ميلاد فن مسرحى جديد هو فن «الأوبرا» الذى أصبح فناً مستقلاً مركباً من الشعر الدرامى الغنائى المتموسق داخل إطار متناغم من المناظر والأزياء والإضاءة الفنية...

* الأصول والطوارئ

أما المسرح العربى، فإنه -كالمسرح الرومانى- فنٌ مُستجلب، ومستزرع فى التربة الثقافية، وليس تطويراً لألوان الفنون الشعبية التى كانت معروفة فى أنحاء متفرقة فى الوطن العربى، كمساخر المحبظين، وأفانين المقلدين، وألعاب خيال الظل، والقراقوز، بما تتضمنه من حوارات، وغناء، وموسيقا.

وإنما جُلب المسرح العربى غنائياً، وبقى ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن، أسيراً للتطريبات الغنائي التى كانت تستثمر العنصر الدرامى لصالحها، ولا تدعه يتحرر من استعبادها- إلا

فى القليل النادر- كي يستقل بذاته، ويتنامى، ويؤسس لنفسه أسرة درامية خالصة. ومن ثم، لعبت الموسيقا والغناء دوراً خطيراً فى ترسيخ ركائز المسرح، وتمهيد الحس العام، كى يتذوق الدراما كجزء من فنونه المستحدثة، وعلى هذا، فإن مؤرخ الدراما العربية فى أطوارها الأولى، يُعد - فى نفس الوقت - مؤرخاً للمسرح الغنائى.

ولتلك الغنائية - التى أسرف أمدها فى الطول نسبياً- مبررها الاجتماعى، إذا ما تفهمنا طبيعة المناخ الحضارى الذى ولد فيه هذا المسرح. فالرواد الثلاثة الأوائل (النقاش، وصنوع، والقبانى) الذين تجاسروا على شتل فسائله فى الحقل الفنى، كانوا من أصحاب المعرفة الموسيقية الشعبية، وعلى علم ما بالموسيقا التشخيصية...

كما أن أهالينا الذين استقبلوه - وتغاضوا عن غرابة تشخيصيته فى سبيل دعم غنائيته - كانوا مزودين بحس نغمى فطرى يميل إلى الطرب والشدو... ألم يكن تراثهم الشعرى العريق- قبل تحديثه - مشبعاً بالإيقاعات والموازين؟؟

أما الحس الآخر المكتسب، الذى شارك فى التمهيد النفسى لهذه الغنائية، فهو ناتج من تأثير الفرق المسرحية التى كانت تفد إلى بعض عواصم الشرق العربى لتسلية الأجانب، وكانت غنائية فى الدرجة الأولى. لقد كان لها فضل فى تعريف الذوق

الفني القومي على لون جديد من الغناء الممسرح، وفي حث بعض المواطنين من ذوي الجس الموسيقي العميق على المحاكاة والتقليد. ومما يذكر في هذا السبيل، أن أول دور رسمية شُيدت للعروض التمثيلية في القاهرة، أعدت خصيصاً لتكون في خدمة المسرحيات الغنائية أولاً، ثم المسرحيات الدرامية ثانياً. فلقد كان الهدف الرئيسي من إقامة مسرح «الكوميدي فرانسيز» في حديقة الأزبكية عام ١٨٦٨، ودار الأوبرا القاهرية في العام التالي، هو أن يكونا مهيأين لعروض الأوبرا والأوبريت. وعلى هذا، كانت تجهيزاتهما الفنية، من العوامل المشجعة على استضافة الفرق الأوربية الغنائية، للترفيه عن الطبقة العالية والبرجوازية من الأجانب والمواطنين المتأوربين، ولإشاعة فكرة عامة عن تلك الظاهرة الفنية الموسيقية بين الشعب، مما ساعد - مستقبلاً - على احتضان المبادآت التمثيلية الغنائية المحلية، وتشجيعها علي الاستمرار. وبالإضافة إلى تلك الروافد الفنية الموسمية، كانت تُقيم في القاهرة - وقتذاك - فرقتان مجيدتان، إحداهما فرنسية، والأخرى إيطالية، تقدمان - بصفة أساسية - عروضاً مسرحية غنائية من الريبرتوار الأوروبي...

* صنوع والحرث فى الشاطئ

هذا الجانب من المناخ الثقافى المتأورب، شجع يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) على أن يكون أول من يعالج المسرح العربى فى مصر على النسق الغنائى الغربى.. فقد أعانته ثقافته الأجنبية، ومشاركته فى تمثيل بعض العروض الإيطالية، على البدء عام ١٨٧٠ بوضع تمثيلية ڤودڤيلية من فصل واحد فى اللهجة الدارجة، تتخللها مقطوعات زجلية مُلحنة تلحيناً شعبيا. ولما أعجب بها الخديوى إسماعيل وبطانته، سمح بعرضها على مسرح حديقة الأزبكية للموسيقا، فلقيت نجاحاً جماهيرياً مشجعاً...

ومع ذلك أن صنوع قد درس مسرحيات جولدونى الإيطالى، وموليير الفرنسى، وشيريدان الإنجليزى، إلا أنه لم يستهل مسيرته بكتابة الدراما الخالصة، لأن معرفته الحقيقية بميول الجمهور الغنائية، وبطبيعة المناخ الموسيقى السائد عصر ذاك، جعلت فن الأوبرا ومشتقاته، المنطلق المشروع لنشاطه المسرحى، ولكنه سرعان ما تراجع عن المضى فى هذا المسار..

ومرد هذا التراجع، هو اتصاله بما كان جارياً فى مسارح أوربا الدرامية، ورغبته الملحاح فى تحميل المسرحيات التى يُؤلفها، غمزات سياسية، ونقدات اجتماعية، مما أثناه عن

مواصلة السير فى دروب للمسرح الغنائى رغم ولع الجماهير به، ودفعه إلى التعجيل بالتطوير، وتخطى المرحلة الغنائية إلى مرحلة المسرح الاجتماعى الكوميدى الهادف..

فالمتصفح أخبار مسرحياته وما تخلّف منها، لا يعثر إلا على القليل من المقطوعات الغنائية، مما يشير إلى طموح صنوع لتخليص المسرح من سلطة الموسيقا فى سبيل تعويد الجماهير على الدراما الخالصة، الموظفة فى النقد الاجتماعى، إلا أن المحاولة لم تُتح لها فُرصة التقدم...

ولقد بقى مسرحه العربى الناشئ يعمل طوال عامين فى نشاط لقاء ما يلاقيه من تشجيع السلطة وعامة المتفرجين.. ولكن لأسباب سياسية واجتماعية لا تزال محل جدل، اضطر صنوع - الذي كان الخديوى قد خلع عليه لقب «موليير مصر» - إلى إغلاق مسرحه، والاشتغال بالصحافة، إلى أن نفى إلى باريس عام ١٨٧٨، وعاش فيها كاتباً، ومعارضاً سياسياً إلى أن فارق الحياة..

وهكذا، لم يبق فى الساحة المسرحية - بعد صنوع - طوال أربع سنوات إلا عروض الفرق الأجنبية، تُمتع الغرباء المقبعين والمطربشين، مع النخبة المثقفة من الوطنيين. أما الخديوى - الذى كان يشجع أية محاولة لإنشاء فرق مسرحية عربية - فلم يجد غير الغناء الفردى. فإلى جانب التلهى بالعروض الغنائية

الأوروبيـة، راح يحتـفى بغنائيـات المطربة ألمظ، وأدوار عـبده الحمولى، وألحان محمد نوار السمنودى، والفناجيلى... وغيرهم ... ولم تكن ألحان وأغانى هذه العُصبة الفنية تُمتع الخديوى وحاشيته وكبار الرسميين والأعيان وأصحاب الجاه فحسب، وإنما كانت أيضاً أهم مصادر المتعة لكل أفراد الشعب.

لقد كانت شعوب الشرق العربى بكل طبقاتها الاجتماعية عصر ذاك متوحدة الثقافة والذوق إلى حد بعيد.. ففى داخل الهرم الإجتماعى، بين القمة الإدارية التى يتربع عليها الخديوى ومن فى مستواه من الولاة، وبين القاعدة العريضة التى تضم فئات الناس من العوام، تتوزع عدة طبقات متنوعة الدخول والثقافة، إلا أن وجداناتها جميعها، محكومة بتذوقات متقاربة ومتناسبة النوعية.. واستطاع عامل التقارب المتناغم هذا، أن يفرض نفسه على اتجاهات الفرق المسرحية منذ مولدها ويصادر كل محاولات تجريدها من الموسيقا الغنائية...

كانت الموسيقا المركبة - كالسيمفونيات - الفن الذى يُطرب الطبقة الرفيعة فى كثير من بلدان أوربا وقتذاك.. أما الطبقات العامة، فكانت لا تستسيغها، لأنها لم تكن تستوعبها.. أما الشرق العربى، فقد كانت كل أذواق الطبقات الاجتماعية - بغض النظر عن خلفياتها الثقافية - تهتز طرباً عند سماع الأدوار والبشارف والطقاطيق والمواويل وما شاكلها. وعلى هذا،

لم يكن هناك فن سماعى عربى أرستقراطى تحتكره الطبقة العليا، وآخر فى درجة أدنى من نصيب العامة، وإنما كانت هناك نغمة واحدة تهيمن على الأذواق، هى التى عملت على غرس الحس المسرحى فى وجدان الجماعة وعقلها..

* مارون الرائد الأول

لقد كان مارون النقاش البيروتى (١٨١٧ - ١٨٥٥) أسبق من زميليه - صنوع القاهرى، والقبانى الدمشقى - إلى تعريف بنى قومه بفن المسرح. وهو بهذا السبق، يعد - بلا منازع - الرائد الأول للمسرح العربى.

فبعد أن شاهد عروضاً درامية، وزخرى أوبرالية فى إيطاليا وغيرها، رجع إلى موطنه، ووضع مسرحيته الغنائية الأولى «البخيل» فى أواخر عام ١٨٤٧. وهى - كما وصفها - (رواية مضحكة، كلها ملحنة، ذات خمسة فصول). ولم يشأ أن يجعلها دراما خالصة، حتى تكون الموسيقا شفيعاً للتشخيص لدى الذوق السائد. ومع أنه استبعد من العرض اشتراك العنصر النسوى، كى يتجنب المقاطعة وسخط المحافظين، إلا أنه توجس خيفة من متفرجيه الذين كانوا من علية المجتمع وذوى النفوذ. ولهذا، كان عليه أن يسترضى معاييرهم الاجتماعية، وأذواقهم التقليدية المتحكمة، فخطب فيهم منبهاً ومؤكداً أن للفن

المسرحي- بوجه عام- هدفاً تعليمياً، ومرمى أخلاقيا من الدرجة الأولى، ولا يجنح -كما يبدو- إلى التبذل والترخص: «بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر، وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب..» وهذه الروايات: «ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح..»

وبعد العرض، استخفى الاحتجاج ضده لدى بعض الأخلاقيين المتشككين، بينما أعلن البعض الآخر استحسانهم له، مما حمس المؤلف الشاب على متابعة المسيرة، وأردف عمله الأول بمسرحيتين أخريين من نوع الأوبريت، هما: «أبو الحسن المغفل» (١٨٤٩)، و«السليط الحسود» (١٨٥٣).

ولما لم يكن مارون مؤلفاً موسيقياً- بالمعنى الحديث- فقد اختار لألحانه، الأنغام الموسيقية التي كانت معروفه في أغنيات، وتواشيح، وطقاطيق مشهورة، حتى يمكنه بواسطتها تسويغ عنصر التشخيص المرجح استهجانه. وبهذا كانت الموسيقا - مرة أخرى- هي الذريعة المشروعة التي أعانت فن الدراما الوافد على غزو الثقافة المحلية، وعملت على تراكم الخبرة المسرحية في نفوس المشاهدين، وترويج أخبارها بين غير المشاهدين..

وبعد موت هذا العبقري في سن صغيرة، دون أن يتمم

رسالته، حمل مسئولية التبشير بها بعده، أخوه نقولا، ثم ابن أخيه سليم خليل النقاش..

* الهجرة الأولى

إن المسرح المصرى - خلال الربع الأخير من القرن الماضى- مدين بترعرعه ورواجه لهجرتين تمثيليتين، وفدتا إليه من الديار الشامية، وكانتا غنائيتين شكلاً وموضوعاً، كانعكاس طبيعى لروح التناغم الحضارى العربى عصر ذاك، مما يسَّرَ عليهما عملية التفاعل الإيجابى، مع البذور التى كانت مطمورة فى التربة الثقافية المحلية..

فبعد أن حمل سليم النقاش على عاتقه عبء تثبيت أركان الفن المسرحى فى موطنه، عجز عن التصدى لأعاصير المعارضة، وعن مواجهة المواقف السلبية. لكنه أدرك أن البيئة الثقافية فى القاهرة، أرحب صدراً فى احتضان نوابغ الفكر والأدب والفن من أبناء العربية.. فأعدّ فرقة مسرحية غنيائية، قوامها اثنا عشر ممثلاً، وأربع ممثلات، وأبحر بها إلى الإسكندرية فى أواخر عام ١٨٧٦. وكانت الفرقة مدربة على النصوص الثلاثة التى وضعها عمه مارون، بالإضافة إلى بعض النصوص الأخرى المقتبسة. ولما كانت إمكانات سليم التمثيلية لا يمكن أن تتخطى حدود المسرح الغنائى الذى كان وحده يغرى الجماهير بالمتابعة، فقد عهد إلى بطرس شلفون - أحد

أساتذة التلحين فى مصر آنذاك - القيام بتعليم أفراد فرقته أصول التلحين طبقاً للأنغام المصرية.

وفى الإسكندرية، نجح سليم فى تقديم تمثيليات معدّة عن مترجمات أجنبية، مكتوبة فى اللغة الفصحى، ومخلوطة. بمقطوعات شعرية للغناء، وتعتمد فى تأثيرها على الآلة الموسيقية الشرقية، والنغمات المعروفة، والصوت الإرنانى الجهير. وأشهر تلك الإعدادات: «عايدة»، و«ميّ»، و «ميتريدات»، و«غرائب الصدف»، و«الظلوم»...

* الانشطار

ولقد كانت فرقة سليم النقاش هذه، الشجرة المباركة التى تفرعت عنها فرق غنائية وغير غنائية، عملت على دعم الحركة المسرحية، وتوسيع رقعة نشاطاتها فى كثير من أنحاء القطر المصرى. فبعد أن انصرف سليم إلى العمل فى الصحافة، تولى أمر الفرقة سنة ١٨٧١، أحد أعمدتها، وهو يوسف الخياط. وقد أخذ الخياط- خلال سنوات نشاطه- يعيد تشكيل الفرقة أكثر من مرة، وفى كل مرة كان يستعين بعناصر سورية، وأخرى مصرية موهوبة، فى حاجة إلى احتراف. ونشط الخياط فى تقديم الرصيد الغنائى الذى ورثه عن أستاذه سليم، وحاول ما وسعه الجهد أن ينميه داخل الدائرة الغنائية التى لا مفر من

العمل فى محيطها، وأن يزيد من التعريف به خارج العاصمة... وتقديراً لجهوده المخلصة، كانت فرقته الفرقة العربية الأولى التى سمح لها الخديوى بتقديم عروضها على مسرح دار الأوبرا، وكان ذلك فى اليوم السادس من شهر فبراير (شباط) عام ١٨٧٩.

وإذا كان لهذه الفرقة فضل فى اكتشاف المواهب الفنية، فإنما يرجع ذلك أساساً إلى اكتشافها موهبة الشيخ سلامة حجازى (١٨٥٢- ١٩١٧) الذى أصبح - فيما بعد - عميد المسرح العربى الغنائى، لما كان يتمتع به من صوت يتميز بالقوة، والصفاء، والرخامة، ووفرة الدرجات الموسيقية. فلقد نجح الخياط فى أن يوقع الشيخ المتدين فى شرك المسرح، حينما وافقه - فى بادئ الأمر- على ألا يشترك فى تشخيص المسرحيات، إذ كان التشخيص- في نظره ونظر المحافظين- بدعة محرمة، لا يليق أن يمارسها رجل دين معمم، بدأ حياته مؤذناً فى المساجد، ومرتلاً للقرآن الكريم. واقتنع الشيخ بأن يقدم وصلة غنائية كل أسبوع، بين فصول كل مسرحية تعرضها الفرق. هذه الحيلة المتسيسة لاصطياد المتفرجين ذوى المذاق الغنائى، نجحت فى اصطياد شيخنا المتحفظ، وقربته من عالم المسرح الذى سرعان ما استحوذ عليه، ونصبه أميراً فيه، بعد أن أكد له أن التشخيص ليس عيباً أو حراماً، لأن النص

التمثيلى ذاته يمكن أن يتضمن عبرة، أو عظة أخلاقية، لا يقل تأثيرها كثيراً عن خطبة منبرية...

وفى سنة ١٨٨٢ انفصل سليمان القرداحى عن فرقة خياط وكوّن مع سليمان حداد فرقة خاصة به، دعاها «الجوق التمثيلى العربى». وبعد أن أعجب الشيخ سلامة بتمثيل القرداحى فى إحدى الحفلات الخديوية، انضم إلى فرقته عام ١٨٨٥، وقد شجعه على ذلك زميله المطرب الكبير عبده الحامولى، الذى أقنعه بأنه خلق للوقوف ممثلاً فوق خشبة المسرح، لا ليكون مجرد مغنٍ بين فصول المسرحية.

وهكذا، ظهر الشيخ لأول مرة ممثلا ومطربا على خشبة دار الأوبرا فى دور كورياس فى مسرحية «مى». ومن ثم، تتابع ظهوره بعد ذلك فى عديد من المسرحيات التى فتحت آفاق العصر الذهبى فى تاريخ المسرح الغنائى العربى.

انهمك الشيخ فى عمله بتلك الفرقة طوال أربع سنوات، تعمقت فيها إحساساته بإمكانات الدراما، ودلالات الحركة المسرحية والإخراج والديكور وملحقاته. ولقد نجحت تدريبات تلك الفرقة فى تحسين قدرات الشيخ التمثيلية إلى حد كبير، ولكنها عجزت عن اكتشاف عبقرية أخرى، غير العبقرية الغنائية الفريدة، التى أتاحت لأوبريت مثل «مىّ»، أن يستمر عرضها ثلاثين ليلة متصلة..

ولم يكن هذا الإقبال الجماهيرى الكبير تقديراً للطاقات الدرامية، والعناصر المسرحية التى كانت آخذة فى التقدم، وإنما للغنائيات التى كان يترصع بها النص، حتى لقد كان المشاهدون لا يسألون عما ستعرضه الفرقة من تمثيليات، وإنما عن الأغنيات التى ستقدم خلال العرض. وكأن المشاهد التمثيلية – مهما علت قيمتها الفنية– مجرد وصلات تجميلية بين كل أغنية وأخرى، أو حوائط بديعة لتعليق اللوحات الأكثر إبداعاً..

* الهجرة الثانية

أما الهجرة الشامية الثانية التى كان لها فضل كبير فى تعزيز التيار المسرحى الغنائى وتوسيعه، فهى التى قام بها أحمد أبو خليل القبانى (١٨٤٢– ١٩٠٣) من دمشق إلى الإسكندرية فى منتصف عام ١٨٨٤.

وإذا كانت الهجرة الأولى قد مهدت الطريق الذى خطه صنوع من قبل، فإن الهجرة الثانية قامت برصفه، وتمكين الفن المسرحى من مساره عن طريق تنشيط الاتجاه الغنائى وتطوير تذوقه، واستقطاب المواهب المحلية، وصقلها، وتشجيعها على الاستقلال.

كانت ثقافة القبانى واستعدادته الفطرية، قبل انعطافه إلى المسرح، مزيجاً فنياً متساوقاً، يبحث عن صيغة مركبة تستثمره، لم تكن غير الدراما الغنائية..

كان قد درس أصول الموسيقا والغناء، ورقص السماح، حتى اكتسب في ذلك مهارة وشهرة عريضة في محيطه الاجتماعي، الذي كان بدوره ولوعاً بالإيقاعات الفنية...

وكان قادراً على نظم الأزجال، وقرض الشعر السلس الذى يسهل تطويعه لبناء هياكل لفظية، تستوعب الحركة النفسية والمظهرية، لشخصيات مموضعة..

كما كان ملماً بأهمّ معالم التراث الشعبى القصصى- كالف ليلة وليلة – وبأبرز أحداث التاريخ الإسلامى، وما يمكن أن يمده بسلسة متتابعة من المواقف الدرامية..

وكذلك كان القبانى على معرفة موروثة بالألعاب الشعبية التقليدية، وملاحم الشعراء، وأفانين المحاكيات التى تستبطنها خمائر درامية فى حاجة إلى استنباط وصياغة..

وكان الرجل – فوق ذلك كله – ذا خيال خصب، متجدد، قادر على تركيب معادلات من النثر والشعر والموسيقا والرقص والغناء والإيماء المعبر.. أما مصدر القالب المسرحى، أو الصورة المسموعة والمرئية التى أوحت إليه بمحاكاتها، واستثمار قدراته الفنية فى بناء مسرح غنائى، فلايزال – هذا المصدر- محل تخمين..

وبعد صراع نفسى بين الإحجام والاقتحام، بسبب لامشروعية التشخيص فى نظر العرف الاجتماعى والأخلاقى

القائم، عرض القبانى مسرحيته الغنائية الأولى «ناكر الجميل». واستقبل العرض على المستوى الرسمى والشعبى المستنير استقبالاً حسناً، مما شجع القبانى على متابعة المغامرة وأن تترادف عروضه - فى زمن قصير- وتتعدد نصوصه، وتتضاخم تضحياته الأدبية والمادية..

لكن.. ما كاد عود هذا المسرح الغنائى الناشئ يشتد، ويجذب إليه اهتمام الجماهير، حتى حاصرته قوى التزمت الساخطة، وأخذت تُطارده حملات الرجعيين واحتجاجاتهم، مما أجبر السلطات الإدارية على غلقه رسمياً، بعد أن زرع فى الوجدان الشعبى معرفة التشخيص الفنى، واحتمالات الاستمتاع بعروضه، سواء كانت غنائية، أو غير غنائية..

ولم يستسلم القبانى الفنان الأصيل للمثبطات المجتمعية التى أهانته بالأهاجى الزجلية، وحاصرت شهرته بالتسوىء، فارتحل إلى القطر المصرى، وفى صحبته مساعده إسكندر فرح، وجوق كله من الرجال. ولقد استقبلته جريدة «الأهرام» مرحبة، ومنوهة بإمكاناته الفنية.. ومما قالته: «.. والجوق مؤلف من مهرة المتفننين فى ضروب التمثيل وأساليبه، وبينهم زمرة المنشدين والمطربين، تروق لسماعهم الآذان، وتنشرح الصدور...» (١٨٨٤/٦/٢٣).

وانطلق القبانى فى مصر- طوال سبعة عشر عاماً- يجاذب

الجماهير بعروضه الغنائية، وينمي رصيده من النصوص المسرحية، بالتعريب والإعداد أحياناً، وأحياناً أخرى بالتأليف عن طريق استيحاء التاريخ العربى والإسلامى قديمه وحديثه، إلى جانب قصص ألف ليلة وليلة. ولقد أربت نصوصه التى عرضها على ثلاثين نصاً، وضع هو منها حوالى نصفها.. ولقد كانت تلك النصوص محدودة القيمة الأدبية والفنية، لأن الاهتمام الأساسى فى العملية التمثيلية - على نحو عام - كان مكرّساً للموسيقا، والغناء والتواشيح، والإنشاد الجماعي، ورقص السّماح، وما أضافه هو من رقصات مبتكرة، مثل : «رقصة إيقاع المحجر»، و«رقصة إيقاع المخمس»، و«رقصة إيقاع المدور». ولتنويع العنصر الغنائى ودعمه، استعان القبانى بكبار المطربين المعروفين- مثل عبده الحمولى، وألمظ- كى يتناوبوا الغناء بين فصول بعض المسرحيات..

كان القبانى خبيراً ضليعاً فى أصول الموسيقا والتلحين. لذا، كان يقوم بأدوار الغناء، وتدريب مساعديه والمريدين على ذلك. أما التدريب على التمثيل، فقد كان أمره موكولاً إلى اسكندر فرح، مدير الفرقة، وبطلها الأول. ولأن اللغة العربية الفصحى كانت وسيلة التعبير عند القبانى، فقد كانت سليمة النحو، واضحة الحروف، صحيحة النبرات، وكانت تأدية الممثلين لها أقرب إلى إلقاء الخطباء المفوهين..

الحقيقة أن القبانى كان مؤسسة موسيقية شرقية، تخرج فيها كثير من التلاميذ والمريدين الذين عملوا فى التلحين سواء كان غنائيا فرديا أو مسرحيا. ومن الشواهد على ذلك، ما ذكرته الممثلة مريم سماط فى مقالها بجريدة «الأهرام»، والذى جاء فيه: «ولما كان القبانى ملحناً مشهوراً، رأى الأستاذ الشيخ سلامة حجازى، أن يبعث إليه بعض أفراد جوقته، فانضموا إليه... ... لأن الرجل كان يصنع اللحن ويوقعه بأصول موسيقية كأمهر رجال الموسيقيين الفنيين...» كما أضافت إلى ذلك قولها: «... فأرسل الشيخ سلامة حجازى، محمود أفندى رحمى الأستاذ الموسيقى المشهور لينضم إلى جوقة القبانى ليأخذ الألحان، ويعرف ضربها وتوقيعها. فقام بما كلف به قياماً مرضياً..» (١٩١٥/٨/٢٦).

* التوالد

ثم استقل فرح (١٨٥٠ - ١٩١٦) عن القبانى، وبعد خمسة أعوام من العمل المسرحى المشترك، وكون فرقة مسرحية غنائية أسماها: «جوق مصر». ولما كان الشيخ سلامة حجازى قد أحرز نجاحاً ساحقاً كمغن مسرحى، فقد تجاذبته الفرق حتى ظفر به إسكندر فرح عام ١٨٨٩، واحتكر نشاطه فترة طويلة امتدت أربعة عشر عاما، تعد من أزهى سنوات عمر المسرح

الغنائى العربى. إذ قدمت خلالها عشرات من المسرحيات الغنائية المتنوعة الموضوعات. التى عملت على تثقيف ذوق الجماهير مسرحياً.. من ذلك:

الإفريقية - ضحية الغواية - تليماك - الطواف حول الأرض - القضاء والقدر - على نور الدين - غانية الأندلس - خليفة الصياد - غرام وانتقام - مظالم الآباء - البرج الهائل - مغائر الجن - هملت - شهداء الغرام - صلاح الدين الأيوبى - البخلاء - مجنون ليلى - روميو وچولييت - حمدان - أجاممنون - بائعة الخبز - مطامع النساء - صاحبة الشرف - السر المغطى - تسبا - المجرم الخفى - عواطف البنين - اللّص الشريف - ثارات العرب - فظائع النساء - سارقة الأطفال - السيد - القضية المشهورة... إلخ.

وكما خلق هذا الازدهار قاعدة عريضة من المتفرجين (السميعة)، وعدداً كبيراً من فرق المقلدين والمزيفين، ومن المشجعين أدبيا ومالياً، كشف عن مواهب أصيلة ليس فى مجال الطرب والتمثيل فحسب، وإنما أيضاً فى مجال القلم المسرحى، سواء فى التأليف، أو الترجمة، أو التعريب، أو الاقتباس، أو التمصير، من أمثال: نجيب حداد، وطانيوس عبده، وإلياس فياض، وفرح أنطون، وإسماعيل عاصم، وغيرهم كثيرون. وكانت نصوصهم بالطبع - مهما بلغت شأوا بعيداً فى الجودة الدرامية- مسلمة قيادها للمتطلبات الغنائية...

وفى سنة ١٩٠٥، انشق الشيخ سلامة عن فرقة اسكندر فرح، وكون فرقة مسرحية غنائية خاصة به، نجحت نجاحاً قياسياً. واضطرت الفرقة الأم - بعد أن تخلى عنها عاهل الغناء المسرحى- إلى أن تعرض مسرحيات عالمية مترجمة إلى اللغة العربية، ومجردة من التضمينات الغنائية. إلا أن تلك المخاطرة التجديدية الجريئة التى تنطوى على تحد غريب للوضع الفنى السائد، باءت بالفشل، لأن المسرحية الدرامية الخالصة بدت للذوق العام هيكلاً أعجف فى حاجة إلى أن يكتسى بألوان التطريب كى يتكامل شكلاً وتأثيراً. ولذا، أرغمت الفرقة على تقديم قصائد ومقطوعات غنائية بين فصول كل مسرحية، أو فى نهاياتها، كى تغرى المتفرجين بالارتياد. وصارت هذه الأحبولة تقليدية فى الفرق غير الغنائية، التى ظهرت فيما بعد، واستعانت فى ذلك بمطربين صاعدين مثل: حامد مرسى، ومحمد عبد الوهاب...

ولكن بالرغم من تلك الحيلة المصطنعة، لم تستطع فرقة اسكندر فرح أن تصمد فى وجه عروض فرقة سلامة حجازى التى كانت تقوم على الغناء، والصور الموسيقية، واللوحات الأوبرالية.

ولقد حفز اطراد نجاح الشيخ سلامة إلى التطور والتجويد، حتى وصل فى مرحلته الفنية الأخيرة، إلى فهم أهم مقومات المسرحية الغنائية: فنقل الموسيقا من التخت إلى المسرح،

وأكسبها حركة مطواعة، وأعاد النظر فى التقاليد الغنائية الفردية، واهتم بالمناظر والأزياء المسرحية. يقول عنه محمد تيمور:

«... لقد جدد فى الغناء العربى تجديداً خطيراً، لم يكن يستطيع بدونه أن يدخل المسرح، وأن يصبح جزءاً من الحوار، أو متمماً، أو على الأقل جزءاً من المسرحية. وذلك بحذفه للتواشيح والمقدمات والليالى والتقسيمات الموسيقية التى كانت تسبق دائما الغناء، وتمهيداً طويلاً لا يمكن أن يتفق مع التمثيل المسرحى. وهو بهذا الإصلاح الكبير، قد مهّد للموسيقا والغناء المسرحيين، وعبّد الطريق لظهور عملاق الموسيقا المسرحية: الشيخ سيد درويش».

ومما يؤثر عن تجديدات الشيخ سلامة، أنه استجاب ذات مرّة لدعوات بعض معاصريه من الأدباء والنقاد إلى تقديم نصوص درامية خالصة. وجرؤ على تقديم مسرحيات عالمية مجردة من الغنائيات، هى: «البرج الهائل» و«ابن الشعب» من ترجمة فرح أنطون، و«هملت» من ترجمة طانيوس عبده، إلا أن الجماهير التى اعتادت على سماع فنه الغنائى، وصوته المصلصل الرخيم لم تقبل على تلك التجربة، وأوحت إليه بإقحام بعض الأغانى والأناشيد على مواقف فى تلك المسرحيات. ورغم هذا، لم تنجح تلك المسرحيات، لأنها لم تكن تفيض بأفانين التطريب، كالمسرحيات الأخرى التى أُعدت من البداية للتلحين...

*** التكاثر**

وفي أبريل عام ١٩١٠، عاد چورج أبيض (١٨٨٠- ١٩٥٩) إلى القاهرة من بعثته، بعد أن قضى خمس سنوات في باريس لدراسة أصول التمثيل والإخراج المسرحي على نفقة الخديوى عباس حلمي الثاني.. لقد جاء على رأس فرقة فرنسية، استهلت نشاطها على مسرح دار الأوبرا بتقديم مسرحية «هوراس» لكورني، ثم مسرحية «شارل السادس» لإسكندر ديماس الأب. ونجحت الفرقة في الاستحواذ على إعجاب طبقة الذوات في العاصمة، وكثير من رجال الدولة والمثقفين ثقافة أوروبية...

ولما كان الزعيم سعد زغلول وزيراً للمعارف وقتذاك، ويُصارع السلطات الإنجليزية من أجل تعريب المناهج الدراسية، فقد سأل چورج أبيض أن يؤسس حركة مسرحية عربية على قاعدة علمية حديثة، فرحب چورج بذلك، وقام بترحيل الفرقة الفرنسية وكون فرقته سنة ١٩١٢، مستهدفاً عرض المسرحيات العالمية المترجمة، ذات المستوي الرفيع. وقدمت الفرقة في موسمها الأول على دار الأوبرا، ثلاث مسرحيات اشتهرت بها شهرة كبيرة، هي «أوديب الملك» للشاعر الإغريقي سوفوكليس وترجمة فرح أنطون، و«لويس الحادى عشر» للشاعرالفرنسي كازمير دى لافين، ترجمة إلياس فياض، ثم مسرحية «عطيل» للشاعر الإنجليزى وليم شكسبير، ترجمة خليل مطران...

ثم تتابعت المسرحيات بعد ذلك على نفس المنوال: «الأحدب» لبول فيفال، «الشيخ متلوف (طرطوف)» لموليير، «مضحك الملك» لفيكتور هيجو، «مدرسة الأزواج» و«مدرسة النساء» لموليير، «الساحرة» لفيكتوريان ساردو؛ «النساء العالمات» لموليير، «جرنجوار» لبانفيل، «الكابورال سيمون» لشارل بيريه، «برج نل» لالكسندر ديماس، «ماري تيودور» لفيكتور هيجو... ألخ.

وأحدث نجاح هذه المسرحيات هزة عنيفة في المفاهيم المسرحية حينذاك، واجتذبت اهتمامات الرأى الفنى العام وبهرته بمعاييرها الإخراجية والتمثيلية الجديدة، إلا أن الجماهير العريضة، صاحبة الذوق المتحكم، لم تعتبر ترحيبها بالدراما المستجدة إلا نوعاً من المجاملة الشرقية. إذ سرعان ما ارتدت بعد عام من الاستقبال الحار إلى طبيعتها التقليدية، وأدارت لها ظهرها، واتجهت إلى المسرح الغنائى.. وفى مارس عام ١٩١٣ لم يجد چورج أبيض مفراً من التسليم، والالتحام بفرقة أولاد عكاشة فى (شركة ترقية التمثيل العربى)، والتى كان قد انفصل أصحابها الثلاثة - عبدالله، وزكى، وعبد الحميد- عن الشيخ سلامة حجازى، وكونوا فرقتهم بتشجيع مالى وأدبى من الاقتصادى الكبير المعروف طلعت حرب. ولقد استمر نشاط فرقة أولاد عكاشة هذه فترة طويلة، امتدت حتى عام ١٩٢٦، قدمت خلالها عدداً كبيراً من الأوبريتات التى قام بتلحينها كبار المؤلفين الموسيقين آنذاك، من أمثال: كامل الخلعى، وسيد

درويش، وداود حسني، وزكريا أحمد، وغيرهم.

وفي داخل هذه الفرقة، استجمع چورج أبيض قواه، وأصر على عرض تراچيدياته ومسرحياته الجادة، إلا أن التيار الغنائي كان جارفاً، ولم يسمح بهذا الدمج طويلاً، وأجبره على الانفصال عن فرقة عكاشة، حيث يصعب امتزاج الماء الصافي بالزيت البارد.

وعاد چورج أبيض بفرقته إلى عرض مسرحياته التي كانت على مستوى ثقافي وفني، ولم يألفه العاملون في المسرح العربي من قبل...

ولكنه - مرة أخرى- لم يستطع الصمود، ومنافسة الفرق الغنائية الرائجة، فاضطر إلى أن يذعن مرة أخرى للوضع التحكمي، وأن ينضم بفرقته إلى فرقة الشيخ سلامة حجازى في أكتوبر (تشرين أول) عام ١٩١٤. وبهذا، تكون «جوق أبيض حجازى»، والذى استهل نشاطه بتقديم مسرحية «صلاح الدين»، ثم أوبريت «عايدة» حيث أدى الشيخ سلامة دور رادميس البطل المصرى، ولعب چورج أبيض دور عمونصر ملك الحبشة.. وهكذا، استسلم البطل التراجيدى صاحب الأدوار الجادة للظروف القاهرة، وأصبح مغنياً من الدرجة الثالثة، وأرغم الفتى البارِيسى - الذى تتلمذ على يدى الممثل الفرنسى الشهير يوچين سلفيان أحد عمداء مسرح الكوميدى فرانسيز بباريس- على الزواج من الست دلال المغنية الشعبية، بنت حى بولاق،

التى لا تشبع زواجاً. بل إن موجة الغناء طغت طغياناً متبجحاً، حتى اعتدت على المسرحيات الجادة الثلاث، وأصبحت النصوص الأوروبية النكهة والمذاق، مزحومة بأغان ركيكة المبنى والمعنى، وبألحان من مقام عجم، ونهاوند، وجهاركاه... فمن مسرحية «أوديب» – مثلا – نسمع:

دَهَم الوباء ربوعنا فغدت تنوح وتندب
قليدعون جميعا أوديب، فهو لنا الأب
أوديب ياغوث البلاد أوديب، يابطلاً عجيب
أوديب يا ليث الطراد أنقذ بلادك يا أوديب

وأحس چورچ أبيض، أنه يخادع مواهبه وإمكاناته بهذا الاستسلام للمد الغنائى العنيد، فاتفق مع شريكه على أن تقدم الفرقة ثلاثة عروض مختلفة خلال الأسبوع. يقوم الشيخ سلامة ببطولة أولها، وچورچ أبيض ببطولة ثانيها، ويشترك الاثنان فى بطولة العرض الثالث.. وللأسف الشديد، كانت الجماهير المهووسة بالغناء تتدفق على المسرح فى ليلة الشيخ سلامة تدفقا شديدا، وكذلك فى ليلة اشتراكه مع چورچ. أما الليلة الثالثة الخاصة بچورچ وعرضه الدرامى الخالص، فقد كان الاقبال ضعيفاً. وإزاء دلالات هذا التناقض الصارخ، كان ولابد وأن ينفصل چورچ أبيض عن سلامة حجازى فى أغسطس (آب) عام ١٩١٦.

لاشك أن هذا التردد بين الالتحام بالفرق الغنائية والانفصال عنها، آخذ يُفقد چورج أبيض شيئا من تمسكه بعرض الدرامات الخالصة، ويحمله على أن يتبادل عملية الترويض مع هذا الوحش المستأنس، الذى يسمى بالجمهور. وافتتحت فرقته الغنائية الخاصة موسمها على مسرح الرينيسانس بهزلية غنائية خيالية اسمها «فيروز شاه». اقتبس نصها عبد الحليم دلاور عن أوبريت فرنسية، ووضع ألحانها الملحن الصاعد وقتذاك، سيد درويش، الذى لحن لنفس الفرقة مسرحيتى «تيمور لنك»، و«الهوارى» من إعداد وتأليف إبراهيم رمزى. أما چورج أبيض، فقد عمل ممثلاً ومنشداً فى أوبريت «المتصرف بالعباد» التى أعدها عن الفرنسية فرح أنطون ولحن أغانيها إبراهيم شفيق.. ولا نجد أصدق من محاكمة محمد تيمور الخيالية للكاتب المسرحى فرح أنطون فى تصوير حال چورج أبيض الذى تخلى عن الأدوار الجادة التى تليق به، وراح مغصوباً يجارى الموجة الغنائية:

« أخــرج لنا فــرح أفندى، چورج أفندى أبيض فى دور المتصرف بالعباد، وأجبره على إنشاد بعض قطع نثرية. دعونى يا حضرات القضاة أبكى بدموع حارة على وفاة چورج أبيض، لأنه بلا نزاع ، انتحر انتحاراً أدبياً يوم تمثيله هذا الدور...

والأغرب من كل ذلك أن چورچ أفندى كان يُضحك الثكلى ساعة إنشاده القطع النثرية. والان دعونى أضحك قليلاً يا حضرات القضاة.... .. فقد بكيت كثيراً.. إنى لا أنسى رنين صوت أبيض، لقد كان صوته ذا رنين أشبه برنين صوت أم قويق. والأغرب من ذلك شكل أنفه ساعة الإنشاد..» (ص٨٠).

كان على فرقتى الشيخ سلامة حجازى، وچورچ أبيض أن تواجها فى المجال المسرحى مزاحمة بعض الفرق الغنائية والتمثيلية الثانوية، إلى جانب فرقة غنائية جديدة نشطة كونتها السيدة منيرة المهدية. ولقد بقيت هذه الفرقة عامين كاملين، تقدم بعض مسرحيات الشيخ سلامة، مثل: صلاح الدين - روميو وچولييت - عايدة - صدق الإخاء... الخ. ومن الطريف، أن السيدة منيرة نفسها، كانت تتزيّى بزيّه الخاص، وتؤدى أدواره الرجالية فوق خشبة المسرح. ونشاط هذه الفرقة، أدخل فى التاريخ الموسيقى منه إلى التاريخ الدرامى. هذا الرأى، يمكن تطبيقه على الانتاج المسرحى الذى أبدعه الشيخ سيد درويش. وأعمال الكثيرين من أضرابه الملحنين الذين برزوا فى تلك الحقبة، ويضيق المجال هنا بذكرهم.

وفى عام ١٩١٧، أخذت منيرة المهدية- أو سلطانة الطرب، وعروس المسارح، كما كانت تُلقب عصر ذاك- تقدم العديد من

الأعمال المسرحية الغنائية الخاصة بها... وكان بعضها معرباً عن أوبريتات عالمية مثل: كارمن - تاييس - سميراميس - البوهيمية، وبعضها الآخر من وضع أو اقتباس بعض الأدباء المجتهدين، ولقد كانت هذه الفرقة - كغيرها من الفرق الغنائية- تستعين بكبار الملحنين، مثل: كامل الخلعي- سيد درويش- داود حسني - محمد القصبجي- زكريا أحمد - إبراهيم شفيق، وغيرهم.

* تذييل

إذا كان المخرج الروسي العالمي استانسلافسكي يعتقد أن هذا المتفرج والممثل شريكان متفاعلان في أداء المسرحية، فإن المتفرج مكمل أيضاً للمؤلف. فحينما يصنع المؤلف نصه المسرحي، يضع نصب عينه، طبيعة الجمهور الذي سيتوجه إليه بعمله. ولا يقتصر معنى الجمهور هنا على تلك الشريحة من الرواد الذين يترددون على العرض كي يتكامل بأضلاعه الثلاثة، وإنما يشمل هذا المعنى المجتمع الكلي الذي تنوب عنه - لظروف خاصة - تلك الشريحة من المتفرجين. ولهذا، ارتبط تطور المسرح العالمي بتطور روح العصر، وطبيعة مؤسساته الفكرية، والاجتماعية، والدينية، ومفاهيمه الجمالية.

وهذه الخطوط الرئيسية - التى سقناها- فى خارطة تاريخ البدايات المسرحية العربية وتطورها حتى قبيل الحرب العالمية الأولى، تعلن صراحة عن مدى سيطرة الروح الغنائية على الحركة المسرحية الناشئة، استجابة للجماهير التى كانت تفرض نزعاتها التذوقية فرضاً تعسفياً، مما كان يعرقل المحاولات التى كانت تبذل فى سبيل تخطى مرحلة الموسيقا داخل إطار التشخيص، إلى مرحلة التشخيص بلا هذا الإطار، أو به على أن يكون ضلعاً جوهرياً فى البناء العام، لا مجرد حشوات غنائية مدسوسة، لا تحدث أثراً إذا ما حذفت...

والحقيقة أن كثيراً من المثقفين المسرحيين - سواء كانوا مترجمين، أو معدين، أو مخرجين، أو ممثلين، أو مثقفين- قد حاولوا التخفيف من حدة هذا المزاج الغنائى المستبد، إلا أن جهودهم أثمرت فيما بعد انعطافات حادة فى مسار المسرح نحو الكوميديا والمسرحية الاجتماعية، كانعكاس ضرورى للتغيرات الاقتصادية والحضارية فى المجتمع.

ولاشك أن وقوع الحرب العالمية الأولى، كان من أهم المؤثرات التى أحدثت خلخلة فى نظام وأحوال الطبقات الاجتماعية والثقافية، وفرضت تطورات حتمية فى بنية الحكم والمجتمع. وكان من ثمرة هذه التحولات الحضارية، أن

استجاب الكثيرون من المثقفين، وأبناء الطبقة البرجوازية والاستقراطية، لحركة المسرح الخالص، فتولوا قيادته، والتخطيط له، والتوسيع من رقعته في مجالات التأليف، والترجمة، والإعداد، والتمثيل، والإخراج، والنقد. نذكر من بينهم: عبد الرحمن رشدى، ومحمد تيمور، وسليمان نجيب، ويوسف وهبى، وحسين رياض... وغيرهم.

وبغض النظر عن سيطرة الروح الغنائية، ومزاحمة الدراما الخالصة أو مصالحتها، فإن الوعي المسرحي الجماهيري، قد نضج - في ظل المدّ الموسيقي الطّامي- وتخطّى مرحلة التذوق البدائية، وتمكن من أن يكون مجذراً في الثقافة العربية الحديثة.

كما يُلاحظ أن التراث النصوصي المسرحي الضخم الذى تخلف عن تلك الحقبة الغنائية الطويلة، لم يُغربل حتى هذه اللحظة، طبقاً لأصول التصنيف الدرامي والمسرحي الغنائي. فالدراميون، يجب أن يحددوا مواصفات الأعمال التى يمكن أن تختار وتندرج في التاريخ الدرامي، وأن يحيلوا الكم الأكبر إلى مؤرخي المسرح الغنائي، لإعداد سجل تاريخي خاص بفن المسرحية الغنائية يكون أضخم حجماً مما يخصص للدراما المسرحية...

فمما لاشك فيه، أن مئات النصوص التى كتبت للمسرح

العربي في عهوده الأولى، لم تكن تعدم عدداً لا بأس به من المسرحيات التي تتصف بقيم فنية صحيحة، تجعلها لا تقل كثيراً عن مثيلاتها في الأدب المسرحي الغربي. هذا العدد، لايزال مستخفيا، وفي حاجة إلى من ينفض عنه الغبار، ويستكشف قيمه، ودرجة أهميته بالدراسة المقارنة الجادة، وحينئذ تصبح الدراما جزءاً حقيقياً من تاريخنا الأدبي الحديث - إلى جانب الشعر والقصة والرواية والأجناس الأخرى- وحتى لا يبقى تاريخ المسرح العربي في عهوده الأولى هو نفسه تاريخ المسرح الغنائي.

أهم المراجع

- إبراهيم حمادة (دكتور). **آفاق في المسرح العربي**. القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨٣، ص٢٨٣-٣٠٩.

- سعاد أبيض. **چورچ أبيض**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠.

- فكري بطرس. **من أعلام المسرح الغنائي في مصر**. القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٦.

- محمد تيمور. **حياتنا التمثيلية** جـ٢. القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٢٢.

- محمد فاضل (دكتور). **الشيخ سلامة حجازي**. دمنهور: مطبعة الأمة، ١٩٣٢.

- محمد مندور (دكتور). **المسرح النثري**. القاهرة: الجامعة العربية، ١٩٥٩.

- محمد مندور (دكتور). **المسرح**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩.

- محمد يوسف نجم: (دكتور). **المسرحية في الأدب العربي الحديث**. بيروت: دار بيروت، ط ١٩٥٦.

- محمد يوسف نجم (دكتور) (تحقيق وتقديم. سلسلة المسرح العربى: **الشيخ أحمد أبو خليل القبانى - يعقوب صنوع - مارون النقاش** - سليم النقاش. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣، ١٩٦٣، ١٩٦١، ١٩٦٤.

- محمود الحفنى (دكتور). **الشيخ سلامة حجازى**. القاهرة: دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.

- نجوى إبراهيم عانوس. **مسرح يعقوب صنوع**. القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٨٤.

حافظ ابراهيم و منظومته التمثيلية
«جريح بيروت»

مع أن فن الغزل من أشدّ موضوعات النظم العربي اجتذاباً للشعراء، إلا أن حصّته في ديوان شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢؟ -١٩٣٢) تشغل ما يزيد قليلاً على ثلاث صفحات، تنطوي على عدد نزر من المقطوعات القصيرة التي تشكل أقل من ثلاثين بيتاً. ولربما كان ربع تلك الأبيات مترجماً عن جان جاك روسو، أما غالبيتها الباقية فتتغزل «في جندي مليح» إنجليزي. (؟؟)

وهذا النصيب البخس الذي ناله شعر الغزل، ناله أيضاً المسرح، رغم أنه كان- في أواخر القرن الماضي، وأوائل القرن الحالي- مازال وافداً جديداً على الثقافة القومية الحديثة. وكان يسعى إلى التعرف عليه، ومحاورته بالتأليف أو الترجمة أو الإعداد، شعراء كبار من معاصري حافظ، مثل: محمد عبد المطلب، وأحمد شوقي، وخليل مطران وغيرهم.

وإذا ما فتّشنا في أضابير المسرح المصري التاريخية ومصادر أخباره التي، تتآكل عاماً بعد عام حتى لتوشك على التلاشي من فرط التجاهل وسوء الاستخدام والحفظ، طالعتنا إشارات قليلة مبتسرة عن إسهامات حافظ إبراهيم المحدودة، والتي تغري الباحث بالمثابرة والاستزادة.

فقد جاء فى كتاب عن چورچ أبيض [1]. أن حافظ إبراهيم ترجم مسرحية «الشهداء» للكاتب الفرنسي رينيه دي سانت آن، وأن فرقة چورچ أبيض قامت بتمثيلها. ثم أمسك الكاتب تماماً عن التعريف بالعرض، وتاريخه، وظروفه الفنية.

كما ورد فى مصدر آخر [2] أنه ترجم مسرحية «مكبث» لشكسبير ترجمة نثرية، ولكنه لم يهتم بطبعها، أو تقديمها للتمثيل، ومن ثم، ساخت تحت مواطئ الزمن الثقيلة فى الضياع مع غيرها من أشعاره.

أما العمل الإبداعى التمثيلى الوحيد المعلن عن نفسه فهو «منظومة تمثيلية» التى وصفت بأنها دراما شعرية من فصل واحد، وبأن حافظ إبراهيم وضعها بالاشتراك مع إسماعيل صبرى [3].

ويجيئنا خبر نشرها مرة أخرى من الممثل والأديب المسرحي السورى عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٧- ١٩٥١). فبعد أن اشتغل ممثلا ثانويا فى فرقة چورچ أبيض فترة قصيرة، عاد إلى موطنه بالشام، حاملاً معه بعض النصوص المسرحية التى كانت معروفة وقتذاك، وكان من بينها نص يتعلق بأحداث جزء من وطنه هو المنظومة التمثيلية، التى عرفت باسم «جريح بيروت». وقام أحمد عبيد - صاحب المكتبة العربية بدمشق عام

١٣٣٢هـ (١٩١٣)- بنشر المسرحية، على أنها نص شعرى من فصل واحد، ومن تأليف إسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم. وقد طبع هذا النص مع رواية تمثيلية أخرى عنوانها «شهداء الانتقام- أو قاتل أخيه» من تأليف (أو بالأحرى إعداد) عبد الوهاب أبو السعود الذى وصف عمله بأنه «رواية تمثيلية خيالية- مأساة ذات خمسة فصول» [٤].

فإذا ما انتقلنا إلى مرجع آخر، وجدنا جريدة الأهرام تشير إلى أن فرقة جورج أبيض قد استهلت نشاطها المسرحى على دار الأوبرا بتقديم مسرحية «جريح بيروت» [٥] كما أضافت سعاد أبيض إلى ذلك قولها، وأنه «اشترك مع حافظ إبراهيم فى صياغة هذه المسرحية حسن صبرى» (تقصد إسماعيل صبرى)[٦].

ولكن عند تجميع أشعار حافظ إبراهيم لتضمينها فى مجلد واحد - أو أكثر- سقط إسماعيل صبرى كشريك فى تأليف (التمثيلية)، كما سقط عنوانها «جريح بيروت»، واستبدل به عنوانها الأول الذى ولدت عليه وهو «منظومة تمثيلية».

ونعتقد أن المؤلف الحقيقى للنص الذى بين أيدينا حافظ إبراهيم وحده، وأن الشاعر الرقيق إسماعيل صبرى باشا (١٨٥٤- ١٩٢٣). لم يكن غير صديق للمؤلف، اطلع على النص

في مسودته الأولى، ثم اقترح على صاحبه إجراء بعض التصويبات اللغوية والتحسينات البلاغية والبدائل اللفظية، والتى أخذ بها حافظ قبل تقديم عمله للجمهور، أو للطبع. فلقد عرف إسماعيل صبرى بين بعض معاصريه من النقاد بأن شعره ينبئ عن طبع رقيق، وذوق لغوى دقيق، وحس موسيقى رهيف، ولكن لم تؤثر عنه - على ما نعرف - أية خبرة نظرية أو عملية بتقنيات الدراما والمسرح.. وكان يتخذ من بيته في شارع قصر العينى منتدى أدبياً يؤمه أصدقاؤه وعارفوه من الشعراء ومحبى الفنون الأدبية، ومنهم حافظ إبراهيم الذى يبدو أنه كان يستشيره ويستنصحه فى بعض ما ينظم، ولقد كشف حافظ صراحة عن تلك الاستشهادات التى أفاد منها فى قصيدة طويلة يرثيه فيها، نقتطع منها:

لقد كنت أغشاه فى داره وناديه فيها زَهَا وازدهرْ

وأعرض شعرى على مسمعٍ لطيف، يحسّ نبوُّ الوترْ

على سمع باقعةٍ حاضرٍ يميزُ القديم من المبتكر

فيصقُلُ لفظى صقل الجُمان ويكسوه رقة أهل الحضر

يرقرقُ فيه عبير الجنان فتستاف منه النُّهى والفكر

كذلك كان - عليه السلام- إماماً لكل أديب شعر

فكنا الجداول نروى الظماء - ظماء العقول - وكان النهر

ومن هذا الاعتراف البين، يمكن أن نخلص - على نحو محتمل - إلى أنه كان لاسماعيل صبرى يد طولى فى تنقيح المنظومة، وإكسابها النغمة الشاحبة، وفى التخفيف من جهارة إيقاعات الخطابية، ولكن لا ندرى - بالطبع - مدى سعة نطاق العملية التصحيحية.

وهذا التدخل (الأستاذى) - غيرالمشكوك فيه - هو الذى حمل حافظ إبراهيم الشاعر الحساس على أن يضم اسم إسماعيل صبرى - الذى تغاضى عن ذلك - إلى اسمه كمؤلف ثان للنص المنقح. وبقى الاسمان على النص سنوات غير قليلة، إلى أن جاء المشرفون على طبع ديوان حافظ، فآثروا حذف اسم إسماعيل صبرى كشريك فى تأليف المنظومة. وهكذا، تتالت طبعات الديوان - وفيه المنظومة - بلا أثر لاسم إسماعيل صبرى.

أما الدافع الموضوعى الذى أوعز إلى شاعر النيل بكتابة هذه المنظومة، فهو ما يعرف فى تاريخ العربى الحديث بالحرب الطرابلسية. فعندما نشطت دول أوربا الاستعمارية فى اقتسام إفريقيا. وأصبحت مصر من نصيب انجلترا، وتونس خاضعة لفرنسا، وثارت شهية إيطاليا، وأسفرت عن أطماعها فى طرابلس الليبية. ومن ثم، أصبحت طرابلس عام ١٩١٢ ميداناً للحرب بين تركيا التى تحكمها، وإيطاليا التى تسعى إلى

احتلالها. ولقد صاغ إبراهيم فى «حرب طرابلس» تلك، قصيدة وطنية طويلة، مطلعها:

طمع ألقى عن الغرب اللِّثاما فاستفق يا شرق واحذر أن تناما

ورغبة فى توسيع نطاق المناوشات العسكرية، قام الأسطول الإيطالى بقذف بيروت بالقنابل، باعتبارها مدينة تابعة لإحدى الولايات العثمانية. وكان من جراء هذه الغارة العدوانية، أن قُتل وجرح الكثيرون من المواطنين الأبرياء، وكان من الطبيعى أن تستنكر الحكومة المصرية ذلك الاعتداء الغاشم وتحتج عليه، وتشاطر تركيا غضبها. وبناء على طلب السلطة فى القاهرة، نظم حافظ إبراهيم هذه (التمثيلية) كتعبير أدبى عن مشاركة لبنان ما حل به من نكبات.

ولما كانت فرقة چورچ أبيض، قد أُعيد تشكيلها للتمثيل باللغة العربية بدلاً من اللغة الفرنسية، استجابة لتوصية سعد زغلول وزير المعارف وقتذاك - فقد افتتحت نشاطها المسرحى العربى بهذه (التمثيلية) ليلة الثلاثاء التاسع عشر من مارس عام ١٩١٢، على أن يخصص إيراد الحفلة كله لضحايا العدوان الإيطالى. وفى ليلة الخميس الحادى والعشرين، بدأت الفرقة موسم نشاطها المسرحى العام الذى تجهزت له، بتقديم مسرحية «أوديب»، وفى الخامس والعشرين عرضت مسرحية «لويس الحادى عشر»، ثم مسرحية «عطيل» ليلة الثلاثين من نفس

الشهر.

* * *

وتقع «منظومة تمثيلية»(8) أو «جريح بيروت» في مشهد شعرى حوارى واحد، تؤديه أربع شخصيات، هي: الزوج البيروتى الجريح، وزوجته ليلى، ورجل عربى في صحبته طبيب، كانا يتجولان مع جماعة غير محددة الهوية. ولا ينطوى المشهد على أية معلومة تعينى مكانية الحدث أو زمنه، ولا على أى إرشاد مسرحى يوحى بأبعاد الشخصيات، أويشير إلى تحركاتها، أويصف انفعالاتها، على النحو المألوف في النصوص المسرحية.

وإذا كان من الصعب تلخيص النص المسرحى العادى على نحو متكامل، فإن الأمر يبدو أشد عسراً ومشقة بالنسبة إلى المنظومة الشعرية، اللهم إلا عن طريق الإيحاء بوميض بعض معانى أبياتها.

ويستهل المشهد بقصيدة طويلة تتألف من تسعة عشر بيتاً، يخاطب فيها الجريح البيروتى زوجته ليلى الوفية المغلوبة على أمرها، ويلوم نفسه على أنه سيموت دون أن يقضى حقّ بلاده فى الدفاع عنها. ثم يشتم البغاة الآثمين الذين اعتدوا على وطنه الحبيب الجدير بالفداء، والذى كان مرتع طفولته، ومهد غرامه بزوجته:

بيروت مهدُ غرامي فيهـا وفيكِ صبوتُ
جررتُ ذيلَ شبابي لهواً، وفيهـا جريتُ
فيها عرفتُك طفلاً ومن هـواك انتشيتُ
ومن عيون رُبَاها وعذب فيكِ، ارتويتُ
فيها (ليلى) كِناسٌ ولـي من العـزّ بيتُ

وتردُّ عليـه ليلى فى انكسـار مـمـاثل بثـلاثة أبيات من نفس الوزن والروى، مما يطيل فى الرتابة الموسيقية التقصيدية. وفيها تتمنى الزوجة لو تستطيع أن تفتديه بعمرها.

فيجيبها الجريح المعنى بقصيدة أخرى طويلة، تبلغ ثمانية عشرين بيتاً - ولكنها بروى يخالف سابقه - يوصى فيها زوجته، بأن تكفكف دمعها، وتمهد له قبراً على ذُرا لبنان، وتعدّ به لوحاً تنقش فوقه، أنه راح ضحية قرصان البحر الغادرين. ثم يهجو المنتقمين الجبناء الذين فرّوا مذعورين من ضربات الفرسان المدافعين عن طرابلس:

قـــرصـــانُ بـحـــرٍ تولوا مِن حَـومـةِ المـيـدانِ
لم يخـرجـوا قـيـد شـبـرٍ عن مـسـبحِ الحـيـتـانِ
ولم يـطيـقـوا ثبـاتاً فى أوجـهِ الفـرسـانِ
فـشـمـروا لانتـقـامٍ مـن غـافلٍ فى أمـانِ
وسـوّدوا وجـهَ رومـا بالكيـدِ للجـيـرانِ
تبـّاً لهـم من بُغـاثٍ فـرّوا من العـقـبـانِ

كما يتمنى- في نفس القصيدة- لو أنه عاش ليرى الشرق وقد استرد مجده «كأمة اليابان»، وقد تساوت حضارته بحضارة الغرب. ويشكو مرة أخرى من العدوان الغادر، واستبداد الإنسان، ومعاملته معاملة الحيوان، ثم ينهى قصيدته - المفككة الأغراض- بعظة خطابية للإيطاليين والأتراك المتحاربين:

يا قوم انجيلِ (عيسى) وأمةَ القــرآن
لا تقتلوا الدَهْرَ حقداً فالملكُ للديّان .

ولا تجد ليلى في جعبتها ما ترد به على مطولة زوجها ذات المعانى المكرورة، وتنشغل برؤية أناس قادمين نحوهما . وبعدئذ، لا يتكلم عنهم إلا رجل عربى، ثم طبيب بثلاثة أبيات فقط مرة واحدة حتى نهاية المشهد.

ولما يتسمع العربى إلى أنين الجريح الذى يشكو الأسى واللوعة، يسأل الزوجة عما أصابه. فتخطره بأنه إحدى ضحايا الخائنين الذين صبوا عليهم الرزايا دون رحمة، ثم تطلب منهم أن يخففوا آلامه إذا استطاعوا إلى ذلك سبيلا. فيتفحصه الطبيب، ويعلن على الحاضرين بأن الجريح ميئوس من شفائه، وأنه سيموت بعد لحظات «غضّ الشباب حزيناً».

وهنا ينخلع قلب العربى غضباً - وكالعادة التى مازلنا نمارسها فى حياتنا العملية والأدبية - يلقى مطولة شعرية فى خمسة عشر بيتاً، يندد فيها بالمعتدين، ويُعايرهم بالجوع،

والوحشية والغدر، والتنكر لأمجاد جدودهم القدامى:

أفٌ لقــــوم جــيـــــاعٍ قــد أزعـجـوا العــالمـيـنا
قــــــراهُــمُ أيـن حلّـوا ضــرب يقــدُّ المــتــونا
عــقـــوا المــــروءةَ، هدّوا مـــفـــاخـــر الأولـيـنا
عــاثوا فــســاداً وفــرُّوا يسـتـعـجلون السّـفـينا

كمـا يتّهـمهم بالإسـاءة إلى الغرب، ويسـائل أوربا عن مـعنى حضاراتها التى تدعيها، ويؤكد رضاء قومه بعيشهم وقناعتهم ومسالمتهم، ثم يعبر عن مشاركته أحزان «مسرة». وقد كان - وقـتـذاك- مطران الروم الأرثوذوكس، ومـهـتـمـاً بمداواة جـرحى العدوان:

إنا نرى فيك عيسى يدعو إلى الخير فينا
قـرّبتَ بين قلـوبٍ قد أوشكت أن تبينا
فأنت فخر النصارى وصاحب المسلمينا

ثم يطلب الجريح من زوجته المسكينة - وقد تجمدت مـعانيه- ألا تندبه، لأن الطبيب يائس من شـفـائه، كـمـا أنه يحس بقلبـه يهمس بتلك النهاية الوشيكة. وقبل أن يسلم الروح يهتف بحياة بلاده «فإنى أقضى، وتحيا بلادى».

وهنا يفزع العربى منتفخ الأوداج - مرة أخرى- ويروح يرثى الميّت فى مقطوعة قصيرة، ويصفه «بالشهامة»، وبأنه كان «ندباً،

طويل النجاد»، وبأنه كان «رجاء البلاد». وكان أولى بالزوجة الأرملة التي عاشرت زوجها، أن تقوم بهذا المديح والرثاء بدلاً من الغريب الوافد الذى لم يره قط إلا منذ لحظات، ولكن ما الحيلة فى شعر الرثاء التقليدى، الذى ينثال آلياً، ويستعرض محاسن الميت، ويعدّد فضائله التى لم يكن للشاعر بها أية خبرة على الإطلاق.

ثم يطلب العربى من الضحية - كعادة النظامين والخطباء فى مثل تلك المواقف - أن ينام هانئاً مطمئناً، لأن أحقاده لن تخمد أبداً، إلا بالانتقام الرهيب:

فيا شهيداً رَمَتْهُ غدراً كُراتُ الأعادى
نَمْ هانئاً مطمئناً فلم تنم أحقادى
فسوف يُرضيك ثأر يُذيب قلبَ الجمادِ

وبهذا الوعد والوعيد الطنان، تنتهى المنظومة التمثيلية.

* * *

عندما وضع حافظ إبراهيم (تمثيليته) تلك لم يكن أحمد شوقى قد نشر من مسرحياته غير «على بك الكبير، أو دولة المماليك» عام ١٨٩٣ . إلا أن المتحصلات الدرامية المتاحة فى اللغة العربية لم تكن قليلة، وكان فى مكنة شاعرنا الاطلاع عليها، والتشبع بروحها، وبما يمكن أن تخلفه فى نفسه من آثار مضمونية وشكلية. فالفِرَق المسرحية النشطة آنذاك، كانت

تتغذى على محاولات المؤلفين المحليين، وعلى اجتهادات المترجمين الصحيحة أو السقيمة، وإعدادات المقتبسين. ومن ثم، كانت هناك نصوص مسرحية تخرجها المطابع، وأخرى مقدمة في دور العرض يمكن للأديب المنشئ أن يحاكيها، أو ينسج على منوالها. من ذلك مثلاً عروض فرق: صنوع، والخياط، وقرداحي، وفرح، وسلامة حجازى، وترجمات: محمد مسعود، ونجيب الحداد، وأديب اسحق، ومحمد عفت، وإعدادات: محمد عثمان جلال، ومؤلفات: النقاش، وأبى خليل القبانى، ومحمد العبادى، وإسماعيل عاصم، ومحمد عبد المطلب وغيرهم من الأدباء الذين انجذبوا إلى ميدان المسرح.

إلا أن مزاج حافظ إبراهيم الشخصى أو ثقافته الخاصة لم تكن تنزع إلى الفنون الدرامية، لا كعامل تثقيفى، أو مجال إبداعى. ولهذا، لا يعاب عليه هذا العزوف، أو الاكتفاء بمحاولات جدّ محدودة فى الترجمة بصفة عامة، والاضطرار إلى وضع هذه المنظومة التمثيلية بناء على (طلب خاص).

والعنوان الذى اتخذه حافظ - بحق- لعمله الأدبى، يكاد يتعادل شكلاً ومحتوى مع ما نطلق عليه الآن مسمى «حوارية شعرية»، أو« قصيدة حوارية» لأن العناصر الماهوية التى تتجوهر بها الدراما كجنس فنى متميز مفقودة. فالبناء العام للمنظومة - وإن بدا حوارياً كالمسرحية - إلا أنه يؤكد ببنياته

الداخلية والخارجيه أنه لما يزل ضرباً من التقصيد الذى يعنى فيه الشاعر بالإيقاع التكرارى، والكلمة ذات الجرس الإنشادى المصلّ، والتعبير البيانى، والمعانى النظمية التقليدية، والتواجد الذاتى فى كلّ مقولات الشخصيات، دون محاولة الخروج المستطاع عن الذاتية ومعطياتها الانطباعية، كى تتموضع كل شخصية، وتستقل بسمات خاصة. وبهذا، غابت عن هذا البناء التقصيدى أدوات الصنعة الدرامية المجسدة للأحداث، التى ترتكز على حبكة ذات فعل متفاعل فى ذاته، وتنصهر فيه القصة، والشخصيات، والأفكار، واللغة، والمناخ الخاص فى جسم عضوى متوحد ومتكامل. أما البناء فى منظومة شاعرنا التمثيلية فينهض- فى مجمله - على تتالى الأبيات الشعرية القصائدية النكهة والرصف والتركيب وإن توزعت على عدد من الشخصيات التى تقول ولا تشخص.

وإذا ما تجاوزنا افتقاد الحبكة الدرامية - لا الحبكة التقصيدية - إلى افتقاد الشخصيات المشتركة فى الأداء، ألفيناه فرديات تُلقى مقطوعات شعرية فى موضوعات متسلسلة. وبهذا، يمكن بتر كل مقطوعة من سياقها العام، ودسها فى تضاعيف ديوان حافظ إبراهيم الغنائى الضخم، مع وضع عنوان مناسب تستقل به. فالشخصية الدرامية المصنعة على نحو سليم، توحى بجملة مواضعها المسرحية، بأبعادها

الفزيائية والاجتماعية والنفسية الخاصة بها، ولا تكون مجرد أسطوانة، معبأة بصور الشاعر الإنشادية الطابع، والمألوفه المعنى في الديوان الشعرى العام.

إن الجريح المتهافت الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة، حمله المؤلف حملاً على أن يلقى وحده تسعة وأربعين بيتاً من الشعر، بينما خصّ الشخصيات الثلاثة الأخرى ببقية أبيات التمثيلية التى تبلغ ستة وثلاثية بيتاً، ولو كان هذا الجريح مشتركاً فى قتال ضارٍ دفاعا عن وطنه ضد هجوم المعتدين - كما يقضى الموقف الدرامى الطبيعى- وكان جرحه المميت نتيجة استبساله وشجاعته، لعُدّ بطلاً مؤثراً، تمجده الأشعار والمسرحيات وفنون النحت والتصوير والموسيقى، ولكنه هنا مجرد (ضحية) من الضحايا الذين تعرضوا للقنابل العشوائية التى كان الأسطول الإيطالى المغير يقذف بها من البحر. وبتجريد هذا الجريح من القيام بعمل بطولى إيجابى يتفرّد به، أصبح شخصاً عاماً يحرك بما دهاه فى الرائين عاطفة الرثاء والتأسى، ولا يثير فيهم الإعجاب والإشفاق كالبطل الإيجابى المتفرّد بعمله فى المسرحية المأسوية مثلا.

ولقد صاغ حافظ إبراهيم منظومته كلها فى البحر المجتث المودى الذى كان يكثر التقصيد فيه. ولم يحاول فى محاوراته أن يجعل شخصية واحدة تنطق بيتاً مفرداً، أو شخصيتين- أو

أكثر- تتقاسمان بيتاً واحداً من الشعر على النحو المألوف عند شعراء الدراما - كشوقى مثلاً - مما يجعل التحاور يجرى فى سهولة وسرعة ويوحى بالواقعية ويكسر حدة الإيقاع، وإنما كانت كل شخصية تنطق بنصيبها من الأبيات الكاملة، المؤطرة بالصيغة الغنائية الخطابية.

وبهذا الانحسار داخل بحر قصير واحد، وبعدد محدود جداً من القوافى، تولدت إيقاعات المنظومة على نحو جهير رتيب. فالجريح - مثلاً - يلقى مرة قصيدة طولها تسعة عشر بيتاً ذات وزن وروى واحد، ولا يلبث - مرة أخرى- أن يعاود إلقاء قصيدة ثانية طولها ثمانية وعشرون بيتاً، ذات وزن وروى واحد، ثم يلقى بيتين اثنين يختتم بهما حياته من روى آخر، تشاركه فيه أبيات الرجل العربى الخمسة التى ينهى بها التمثيلية. وعلى هذا كانت المنظومة التى تتألف من خمسة وثمانين بيتاً عمودياً صحيحاً من الشعر مصاغة فى وزن واحد، وأربع قواف مختلفة.

ومن هذا المنطلق القصائدى، نلاحظ أن أغراض الشعر الإنشادى التقليدية المعروفة - كالحماسة، والهجاء، والمديح، والرثاء، والغزل، والوصف، والحكم- تكاد تكون كلها متوافرة فى المنظومة، والتمثل بذلك يمكن إدراكه فى الأبيات التى استشهدنا بها من قبل، ولا نود تكرارها. ولا عجب فى ذلك فإن شاعرنا الكبير كان فى طليعة شعراء عصره الغنائيين المبرزين،

ومن أوفرهم فصاحة وأصالة.

ولكن إذا ما تغربت المنظومة عن صلاحية التوظيف المسرحي بسبب طغيان الروح الغنائية، والافتقار إلى الصنعة الدرامية، فإنها لا تزال صالحة- كشعر إنشادي تحاوري- لتدريب طلاب المدارس على فن الإلقاء باللغة العربية الفصحى، حيث يتوافر الإيقاع المباشر المنمط، والكلمات الصحيحة لغوياً ونحوياً، والانفعالات البسيطة غير المعقدة، والروح الخطابية التي تستفز الحناجر الغضة الناشئة.

هوامش الدراسة:

١ – سعاد أبيض. **چورج أبيض**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص١١٨.

٢ – يوسف أسعد داغر. **معجم المسرحيات العربية والمعربة**. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨، ص ٥٠٣.

٣ – تضمنها كتاب: **بغية الممثلين**. نشره سليمان حسن القباني.الاسكندرية: مطبعة غرزوزي، ١٩١٢.

٦ – مرجع سابق، ص ١١٨.

٧– **ديوان حافظ إبراهيم**. ضبطه، وصححه، وشرحه، ورتبه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧، ص٥٢٥.

٨ – نفس المرجع، «منظومة تمثيلية» ، من ص ٣٨٢- ٣٩٠.

أحمد شوقى وكوميديته الشعرية «البخيلة»

من المعلوم – تاريخياً – أن أول نص استهل به المسرح العربي حياته، وكان مسرحية «البخيل» التي عرضها مؤلفها مارون نقاش في بيروت في أواخر عام ١٨٤٧، والبخل – كظاهرة أخلاقية عالمية مستهجنة تستدعي التهكم، كما تستثير التأسي – مادة حية سخية العطاء، استوحاها الأدب المسرحي منذ اليونان القديمة وحتى الآن، عدة موضوعات لايزال بعضها ينبض بالحياة.

ولعل أقدم ما وصلنا في هذا السبيل المسرحية اللاتينية Aulularia المعروفة بـ «جرّة الذهب»، والتي أعدها الشاعر الروماني بلاوتوس (٢٥٤ – ١٨٤ ق.م.) عن أصل مسرحية كوميدية يونانية مفقودة الان، يُظنّ أن مؤلفها ميناندر (٣٤٢– ٢٩١ ق.م) ومنذ ذلك الحين، ومعالجات ثيمة «البخل» لا تنى عن الظهور في مسيرة المسرح الغربي بين كل آن وآخر. ولعل أشهر تلك المعالجات مسرحية «البخيل» المعروفة بترجمتها وإعداداتها في تاريخ المسرح العربي، والتي وضعها الشاعر المسرحي الكلاسيكي الفرنسي موليير سنة ١٦٦٨.

وقبل أن يصوغ شاعرنا أحمد شوقي مسرحيته «البخيلة» ما بين عامي ١٩٠٧و ١٩١٠ (١)، كان الحقل المسرحي في القاهرة

على ألفة بموضوع «البخل» في عدد من التناولات الدرامية التى لم يتأثر بها- مؤلفها- فى معالجته الحالية، نذكر منها: «البخيل» لمارون نقاش، و «البخيل» لموليير من ترجمة الشيخ نجيب الحداد وأداء جوق الشيخ سلامة حجازى و«كركبان والبخيل- ١٩٠٦»، لاسكندر صيقلى، و«البخيل» لموليير من ترجمة محمد مسعود وتقديم چورچ أبيض، و«البخيل» لمحمد شفيق، و«الزواج بالنبوت والبخيل العكروت» لمؤلف مجهول (٢).

ومسرحية «البخيل» - كمسرحية «الست هدى» - نُشرتا لأول مرة، بعد موت مؤلفها أحمد شوقى بزمن طويل (٣) ومن المظنون المرجح لدى دارسيه، أن غالبية مانشر للمرة الأولى من مسرحياته أو أشعاره بعد وفاته عام ١٩٣٢ كانت مسوداته فى انتظار التنقيح وإعمال أدوات المراجعة فيها، بالإضافة أو الحذف أو التعديل حتى يستقيم عودها فى صورته النهائية التى تعكس أسلوب المؤلف وخصوصياته.

* التأسيس

تقع مسرحية «البخيلة» - المصاغة فى الشعر العمودى - فى ثلاثة فصول، يتألف أخيرها من مشهدين. وتجرى أحداثها- كما يُستحب فى *الكوميديا الاجتماعية* - فى حى شعبى، مما

يوحى بالواقعية وملابسة شئونها. والحى هنا هو حى السيدة زينب الذى دارت فيه من قبل أحداث مسرحية «الست هدى» مثلماً دارت أحداث حياة شاعرنا الباكرة.

ويتحدد المكان فى الفصل الأول بمقهى فى ميدان لاظوغلى، حيث تتناثر الموائد والكراسى والرواد الذين نشط بينهم النادل. وفى ركن من المقهى انفرد جمال الشاب الأنيق العاطل بالوراثة بصديقه رشاد السمسار، يتحادثان على هامش أحداث الساعة السياسية. ونعرف من السطور الأولى أن الزمن يتعين باليوم السابق على مغادرة اللورد كرومر المعتمد البريطانى أرض مصر، بعد استقالته فى أبريل عام ١٩٠٧ بسبب تجريمه وإدانته - محليا وعالميا- فى مذبحة دنشواى التى كانت قد جرت فى العام السابق.

وإذا كان شوقى قد استهل مسرحيته بإلماعة خاطفة إلى واقعة خروج كرومر تلك على لسان بائع الجرائد، فقد أردفها بإلماعة سياسية أخرى على لسان شخصيتيه عن واقع الرأى العام الحزبى الذى كان بين مؤيد للزعيم الوطنى مصطفى كامل أو معارض له. وكان هناك - بالإضافة إلى هذا اليمين واليسار- الموقف المحايد السلبى الذى ظهر على لسان جمال بطل المسرحية:

إنىّ أناَ مع البلد   إن قام قمتُ، أو قعدْ

لم يرنى فيه أحدْ

ومن محادثة خافتة تجرى بين زبونين بالمقهى، نعلم أن جمالاً فتى وسيم معجب بنفسه، ومهتم بملبسه، وأنه الوريث الوحيد لجدّته الثرية البخيلة. كما نعرف أن رشاداً جليسه الان يعمل سمساراً فى أشياء مشبوهة وأخرى غير مشبوهة. فهو لا يبيع العقارات لأصحابها فحسب، وإنما يتاجر أيضاً فى الذمم والضمائر، ويقوم بالوساطة بين راغبى الزواج أو الطلاق، إلى جانب أعمال الربا والمغامرات المرذولة بين الحانات والمواخير:

يبيـــعُ كـلَّ عامـــرِ   يُصيبـه وغـامـــرِ
وكم ، وكــم زوّجَ أو   طلَّقَ من حـــرائـرِ
تلقاهُ فى كـــلِّ طـــر   يقٍ، كالغبارِ السائرِ
مـن قهــــوةٍ لبيرةٍ   لمنتـدى لســامـرِ
ويدفع الشبابَ فى الو   حـــولِ والمخـــاطرِ
فمـن يـــدىْ مُسَلِّفِ   إلى يـدىْ مقامـــرِ
ومن سُـموم حــانـةٍ   إلى لعـابِ عاهـــرِ

ولكى تتأكد إحدى خصوصيات السمسرة تلك عملياً فى شخصية رشاد، نراه يطرح على جمال مشروع صفقة مصلحية، عندما يُغريه بالزواج من زينب ابنة النقيب الجميلة ذات الحسب والنسب، والتى تسكن قصراً «طويل العماد، عريض الغرف».

ويتحمس جمال – الذى لا يملك شيئاً إلا ما تمنحه إياه جدّته

العجوز المقتِّرة - لهذا الزواج الذى يظنه صفقة مربحة، فينقد صديقه ليرة عربونا، طالباً منه أن يصحب أمه ويخطبانها له:

رشاد، اسمع. عقدت العزم فاذهب

وأمك فاخطبا لى اليوم زينب

ولكى يزيد شوقى من درامية المشهد، يصرف جمال إلى حال سبيله فى الوقت الذى يدخل إلى المقهى عزيز شقيق زينب. وهو- بدوره - شاب من أبناء الذوات المفلسين الأفاقين. وبعد أن يحييه رشاد ويطمئن إلى صحبته، يمتدح له أناقة جمال ووسامته وظرفه ورجاحة عقلة، كطريق يمهد إلى الحديث عن ثرائه المتوقع بعد أن يرث جدته التى تخطت الثمانين عاماً، وتمتلك الفدادين والبيوت والدكاكين وكميات الذهب الضخمة المخبوءة فى كل ناحية بالقصر الذى تعيش فيه معه:

والمال؟؟..ما شئت من فدادين ومن بيوت ومن دكاكين

والذهب الصب كل ناحية في البيت، من مخبأ ومدفون

ويعتمد شاعرنا فى رسم شخصياته تلك، على جعل حاجتها إلى المال، هو الدافع الذى يحرك مشاعرها وطموحاتها . فجمال وعزيز يمثلان عينة من أولاد الذوات الذين يعيشون فى ظل مجد سالف، ويتعيشون على منح ضئيلة من أهاليهم لا تكفى تغطية نفقات نزواتهم الطائشة أو مظاهرهم الكاذبة. وفى الوقت الذى

يعانون فيه من البطالة والعسرة، يأملون فيما يمكن أن يسفر عنه الموت من ميراث ينقذهم من التردى فى المتربة.

أما رشاد فهو يمثل تلك الفئة الطفيلية الذكية التى تتعيش بالمحايلة على ما يمكن أن يتساقط من موائد الطبقات الثرية، ولهذا، نجده يتوقع المكافأة من طرفى الصفقة، وهو أمر من أمور السمسرة. ولكى يُغرى رشاد جليسه عزيز - المقامر، وزئر النساء - باغتنام الفرصة والإسراع بالموافقة على تزويج أخته زينب من جمال، يذكره بأزمة أسرته المالية المتحكمة، وبقصرهم المهدم، وعوزهم الشديد، مما يسرع به إلى الموافقة فوراً على الصفقة التى يتخيلها هو الآخر جزيلة العطاء، فيصرخ:

كفى رشاد صفة لبؤسنا، كفى، كفى
ولا تعذب مهجتى ولا تهج لى البكا
وامض اجتهد رشاد فى تزويج أختى بالفتى

وبعد أن يفرغ رشاد من التهكم على إملاقه وإفلاسه هو شخصيا، وعلى حاجة عزيز الشديدة إلى المال، يضيف مفارقة فعالة بحديثه عن بخل الست نظيفة الجدة التى اشتهرت بالشح، واشتهر الشح بها، ورغم ثرائها الفاحش حتى «لترى المال فى بيتها فى اللحاف، وتحت البلاط، وحشو الشلت».

وفي ركن آخر من المقهى يتبادل زبونان النميمة عن شخص ثالث منهمك في قراءة إحدى الصحف، ونعرف منهما أنه الدكتور عبد السلام مرتضى. وهو شخص ملتح، أشد بخلاً من الست نظيفه، ويقرأ كل ورقة تقع في يديه، كما أنه خامل الذكر، وكسول، ومهمل في عمله، ويتسكع على المقاهي يدخن النارجيلة، ولا يهمه هندامه ولا أين يلقى مرضاه. ولا تفوت أحمد شوقي فرصة التهكم عليه وكأنه صديقه الشهير الدكتور محجوب ثابت الذي اعتاد ممازحته:

ومن بخله تفتح القهوات وتغلق، وهو على «شيشته»
ومرضاه .. يلقاهمو في الطريق حينا، وحيناً على قهوته

ولكي يؤكد المؤلف طبيعة شخصية الطبيب التي رسمتها الكلمات، يلجأ إلى تقديم موقف عملي ينهي فيه فصله الأول، وذلك بدخول غلام يستغيث به أن ينقذ حياة أخيه الذي سقط تحت عجلات الترام. فيضطر الدكتور متكاسلاً ومتذمراً إلى مبارحة المقهى ليسعف الضحية على قارعة الطريق. ويحاول شوقي بهذه الشخصية - التي ستظهر مرة أخرى سريعاً في الفصل الثالث - أن يحدث نتوءاً صغيراً جداً في حبكته الأولى البسيطة، وذلك باستنبات برعم ثانوي في الموضوع، كذلك الذي ستحدثه علاقة جمال ورشاد وزينب الغائبة مع أهلها عن مجرى الحدث الرئيسي المرئي.

ويُعد هذا الفصل برمّته تقدمة درامية طويلة، تعرفنا فيها على

بداية الموضوع ومناخة الاجتماعى، وعلى ملامح بعض الشخصيات ومنطلقاتها الفعلية التى ستتنامى فيما بعد داخل الحبكة الرئيسية وخارجها، وتتمحور حول ثيمتين: أولاهما: بخل الجدّة العجوز وتأثيرها، وأخراهما الصغرى، وهى عزم جمال المفلس على خطوبة زينب طمعاً فى أموالها المزعومة، والتى ستكون بدورها طامعة فى ثروته بسبب ضيق ذات يد أسرتها. ويتم هذا التقديم - كما لمسنا- من خلال ثرثرة شخصيات المقهى والتى ستختفى كلها بعد ذلك، ما عدا شخصيتى جمال والطبيب عبد السلام.

* البنية الرئيسية

وإذا ما انفرجت ستارة الفصل الثانى عن صالة بمنزل السيدة نظيفة - التى مهّد الفصل الأول لحالها- تعرّفنا - عيانا وسماعاً- على فقر المكان ومعايشيه. فمن الناحية البصرية، نرى الأثاث قليلاً وعتيقاً ووضيعاً، كما نرى نظيفة نفسها جزءاً عضوياً من الموضع، وهى ترتدى جلباباً رخيصاً من الشاش الأبيض، وتتعصّب بمنديل قديم، وتنتعل قبقاباً خشبياً. أما من الناحية السماعية، فإن الست نظيفة تستهل الفصل بمونولوج قصير تصنف فيه خساعة الأثاث، وتتباهى بدكتها العتيقة:

كم مال زوجى عليها   وكان يقطرُ خفّهْ
جلستُ فيها عروساً   واليوم، إذ أنا قفّهْ

وبعد تقديم هذين البعدين الرمزيين يقتصر تتابع صُور بخلها الملموس على هذا الفصل وحده، على نحو مؤثر يشهد لشوقى بمعرفة المواضعات الشعبية فى مثل تلك الظروف، كما يدل على دقة ملاحظاته المشبعة بالحس الدرامى الناضج. وتتمثل تلك الصور- أساساً- فيما يجرى من حوار بين نظيفة وربيبتها الخادمة حسنى، حول كمية الطعام الهزيلة التى تخرجها للطبخ كل يوم. وإذا كان دخول الأرز إلى بيتها محرماً بسبب سعره المرتفع- كما تدعى- فإن أكل اللحم يتعب معدتها أما الحلوى فإنها دلائل (الإسراف) الزائد:

حسنى: قد اشتهيتُ لقمة القاضى.

نظيفة: اشتهتك عقربةْ.

ولتأكيد التناقض فى شخصية الست نظيفة تنصرف إلى صلاة الضحى دون أن تعى أن المسلك الدينى الصحيح يتعارض مع التقتير الشديد الذى تمارسه مع نفسها وغيرها. ويأتى جمال الفتى الوسيم المفلس، ويبدى تعاطفاً مصطنعاً نحو حسنى التى تكن له حباً كبيراً حقيقيا، ولكنها لا تستطيع البوْح به، لإحساسها بوجود هوّة طبقية فاصلة بينهما. ولما يلمح كيس نقود جدّته فوق الكنبة، يحوم حوله متردداً فى سرقته، بينما تتظاهر حسنى بالانهماك فى مسح البلاط وعينها تراقبه خفية، ثم يحسم جمال تردده بأن يدسّ الكيس فى جيبه، ويخرج

مهرولاً، وتاركاً حسنى تتأسف لفعلته الآثمة وإن كان قلبها يستعذره:

ويح جمال جرؤتْ   على الحرام راحتُهْ
ما كان لصاً ، إنما   جَنَتْ عليه جدَّتُهْ

وهذا الموقف الذى يصوّر التردّد والملاحظة الخفية لدى الطرفين يعكس فهم شوقى لطبيعة شخصيّتيهْ النفسية، والتى كان يتجاذب كلا منهما عاملان متناقضان. فالأولى يتأرجح فعلها بين الحرام والحلال، والخطأ والصواب، أما الثانية – ذات الوعى الضميرى – فإن عاطفة الحب تعوقها عن اتخاذ موقف ايجابى، فتضطر إلى الصفح اضطراراً، وإن استقبحت الموقف دينياً وأخلاقياً.

ولما تكتشف نظيفة أن كيسها الذى كان يحتوى على ريالين وقطعتين من الذهب قد سُرق، يطير صوابها، وتنذر نذيراً بإيقاد شمعتين عند مقام كل من الحنفى والسيدة زينب إن هى عثرت عليه. ولتجلية خصوصية البخل الشديد، تتراجع عن النذر للسيدة، والاكتفاء بنذر واحد فى تورية تبرير لطيفة تبعث على الابتسام:

لا... أنا فى فقر إلى شمعة   سيدتى زينبُ بى عالمهْ
ولم ير الناسُ ولم يسمعوا   سيدة تأخذُ من خادمة

وتبرىء نظيفة ربيبتها حسنى من السرقة، وتتهم جمالاً الذى

تدافع عنه حسنى - كذباً- بدافع حبها. ولكن عندما تنصرف إلى طبخ الطعام، وتعلن نظيفة عن ظنونها، فتتهمها هى بالسرقة، ولكنها لم تصرح بذلك أمامها ممالأة لها، لأنها الشخص الوحيد الذى يعرف أماكن الأموال المخبوءة:

ولكنى أداريك فأخفى خبرَ البئرِ
وكم سيدة قيّد ها الخادمُ بالسرِّ

ويعاود جمال الظهور فى هيئة البرئ المحتاج، ويأخذ فى مصانعة جدّته بالسؤال عن صحتها، ثم يشكوها حالته المعسرة، ويدعى - زوراً- أن لصّاً سرق بعض ريالاته، ولكنها ترفض هذا الادعاء المتكرر، وتتهكم عليه:

لم تلْقنى وتنصرف بمالى إلاّ وعادتْ بقصة النشّالِ
كأنّ مالى ليس بالحلالِ

ويتجرأ جمال عليها، فيقتحم كتمانها بالافضاء لها عن معرفته الأماكن السرية التى تخفى فيها مالها، وخاصة «تحت ماء البئر فى برميل». ثم يشدّد حملته عليها فيعايرها بتقتيرها الشديد، وينعى ملابسها البالية، ويتهمها بقتل والده شابًا بسبب الحرمان، ثم يطالبها بقتله هو الآخر:

جــدّتى مــا رأيت قطّ على جــســمك
مــذ كنتُ غــيــر هذى الثــيــابِ

بَـدلَـى ثوبَـكِ القـديـم ، أهـذا
كـفن يُرتدى ليـومِ الحـسـابِ؟!
وعـلـى الرأسِ ذلـك الشّـاش
و (الأوية) مَـلاًّ تطاولَ الأحـقـابِ
قـد عَفَـا رقـعـتـيـهْمـا النشـرُ والطيُّ
وطولُ المـدى ، وطولُ الخِـضـابِ
لـم يـر النـاظـرون رجْليـك إلاّ
كـصـبى الحـمّـامِ فى القـبـقـابِ

ولما تحاول ملاينته، يستغل فيها لحظة الضعف تلك ويبدى لها رغبته فى الزواج الذى سيكلفها خمس مئة جنيه تنفق على المهر، والشبكة، وكراء بيت، وعلى حاجات أخرى. ثم يفاجئها بأنه خطب فتاة من الحىّ اسمها زينب ابنة الحسب والنسب، مما اضطره إلى اقتراض مال بربا. وتغضب نظيفة وتنادى على حسنى التى تأتى مهرولة، فتمتدح له خلقها وقدرتها الفائقة على إدارة المنزل، ثم ترشحها مرة أخرى للزواج منه. إلا أن جمالاً يرى أنه من الخير تزويجها لأى شخص آخر غيره، فتحنق حسنى وترفض مسألة الزواج، أو مبارحة البيت الذى آواها إلا إلى قبرها، مما يسعد وفاؤها هذا نظيفة:

أن لا أقبل الزواج بإنسا ن ولو ساق مَالُ قارونَ مَهْرى
أنا عشتُ لا أفارق هـذا البيت، إلاّ إلى قرارة قبـرى

وبعد أن تنصرف الجدّة البخيلة لإحضار موزتينِ تالفتين من طول ما خبأتهما من أجل استرضاء جمال، يحاول تقبيل حسني، لكنها تصدّه في غضب العفيف، وتنصرف إلى مطبخها، تاركة جمالا يحاور جدته في موقف فكه:

نظيفة: المـوزتـان يا جمـالُ صارتـا عجينـا
جمال: ألقيهما يا جدتي ، ألقي العفنَ النتينـا
نظيفة: اشربهما يا ابني عسى أن يورثاك لينا
جمال: أنا يا جدّتي لا أقوى هلى هذا العـلاجْ
إن في البيتِ دجاجاً، فاطرحيه للدجاج

وبانتهاء هذا الفصل الثاني تكون دلالات البخل قد تجسّدت - على نحو مضحك - في سلوك الست نظيفة، وفي لغة تعاملها اليومية التي زاحمتها عادات وعبارات دارجة، تشهد لشوقي بالحس الشعبي الأصيل. كما تحددت أيضاً نوعية علاقة الشخّصيتين اللتين تعيشان معها، وطبيعة كل منهما. ويوحي هذا الفصل الملهوي - رغم تضمينه شواهد على بخل الست نظيفة - بأنه مازال في حاجة إلى تشبع واكتناز يحققه فصل آخر، تتأكد فيه ملامح هذه الشخصيات الثلاثة، مما يزيد في تجلية خصوصيتها التي يمكن أن تخلف في نفس مشاهدها، انطباعات أعمق وأعرض.

* النهاية المأسلهوية

ويفتتح المشهد الأول في الفصل الثالث بالست نظيفة وهى طريحة على فراش المرض، وحولها حسنى الجزعة، وجماعة من الجارات جئن للسؤال عنها . ويجيد شوقى تصوير جوّ الثرثرات الذى يسود مجلس النسوة هذا، والذى تشيع فيه همسات النميمة والغمز واللمز، والاعتقاد فى قدرة المشايخ على العلاج ضد تشخيص الطب الحديث، وفى الأحلام التى توحى بالتفاؤل.

ولا يكاد الدكتور عبد السلام يهل على المريضة حتى يتحول لغط النسوة إلى الوشاية به والسخرية من تطبيبه وخلقته ونظارته وغليونه وملبسه الأسود:

الأولى: ما تلك فوق عَيْنِه؟؟

الثانية: زجاجةٌ مدوّرهْ

تقيه ضوءَ الشّمسِ أو تمنعُ عَنهُ الغَبَرهْ

كأنهــا غَمـــامـــةٌ تحجبُ عينىْ بقره

الأولى: ومَا بفيهِ

الثانية: اسألى حسنى

حسنى: بفيه «توسكنه»

الأولى: مسكين الدكتور قد أصبحَ فوه مِدْخَنَهْ

وبعد أن يسأل الدكتور عن مريضته ويتلقى إجابة متهكمة يتحدث مع بعض النسوة فى بعض شئونهن، مما يدل على أنه

يعرفهن عائليا.

وفى الوقت الذى يدخل فيه جمال ليطمئن من الدكتور على صحة جدّته نظيفة، تبدى حسنى الفتاة الطيبة المخلصة جزعها الشديد على سيدتها الغائبة عن وعيها منذ أربعة أيام، ويحاول جمال أن يخفف من حرقتها، فيثير ذلك فضول بعض النسوة، فيتغامزن فى خبث عن الغرام الناشب بينهما. ولفك كرب المحتضرة تقترح زهرة - إحدى الجارات - القيام بحيلة شعبية تقليدية تدل مرة أخرى على وعى أحمد شوقى بعادات الطبقات الشعبية والوسطى فى عصره. فيؤتى بقطعة من القماش شبه مربعة، ويمسك بعض الحاضرات بأطرافها على نحو أفقى منبسط، ثم تلقى كل منهن - ومعهن جمال- قطعة معدنية من النقود، ثم يقمن بهزهزة القماش كى تصلصل الفلوس، وعندئذ تضطر الروح إلى الانصراف دون أن تفكر فى المال الذى يقيدها بالحياة:

امضى ولا تفكرى فى المال وانسى حديثَ القرشِ والريّالِ
أنت وما ملكت للزوال
هُزّوا معى هُزّوا معى يا أيها الروحْ اطلعى
إلى النعيم الأوسعِ
وديعةَ اللهِ اذهبى امضى ولا تُعذّبى
للهِ عُودى والنّبى

وبهذه الحيلة الاعتقادية الشعبية تموت الجدّة، وتنصرف النسوة حزينات إلى تكفينها.

ويبدأ المشهد الثاني- في الفصل الثالث والأخير- بحسنى وهى متسخة بثوب الحداد، وتلقى مونولوجاً طويلاً قد لا يتناسب امتداده مع المواقف المحدودة الطول فى المسرحية. فهو يتألف مما يزيد على ثلاثين بيتا من الشعر العمودى، ولكن - للحق- تتنوع فيه الموضوعات والبحور والقوافى بما يشهد على توفيق أحمد شوقى فى الخروج على الشكل المتوحد البنيان. وفى هذا المونولوج تتحدث حسنى عن حبها العارم لجمال، وعن رغبتها فى أن تتنازل له عن كل الثروة التى وهبتها لها المرحومة الست نظيفة دونه. وبعد هذا التنازل تعود خادمة كما كانت، ولا يعيش الوريث الشرعى - الذى حُرم من حقوقه - فى بؤس وعوز:

صَارَ لى من بعدها منزلها　　والدكاكين، وآلتْ ضيْعتاها
ثروةٌ قد نَهَضَ الجوعُ بها　　ومشى الحرمانُ فيها فَبَنَاها
وهبتْ لى كل ما قد ملكتْ　　لم تدعْ من ذاك شيئاً لفتاها

ويدخل عليها جمال المبتئس ينعى فقره وحرمانه وجناية جدّته عليه حيّة وميتة. وتباغته حسنى وهى تبكى بأنها سوف تتنازل له عن كل الثروة التى ورثْتها، على أن يبقيها لديه خادمة وطاهية كما كانت. ثم تصارحه بحبها الشديد والعتيق، فيكشف لها بدوره عن هواه المكتوم منذ أن كانت طفلة:

حسنى: جمال أحْببتنى اليوم؟؟

جمال: قديم وحقّ عينيكِ حُبىَ

كنت أهواك طفلةً تملأين البيت والحوش من صياحٍ ووثبِ

كنتُ أهواكِ طفلةً في الكوانين نافخةْ

كنتُ أهواكِ خادماً كنتُ أهواكِ طابخةْ

وإزاء هذه المكاشفة المتبادلة، تسائله حسنى وتذكره بأنه قد خطب لنفسه فتاة ذات يسار «وأبوها كابر ذو لقب... وله زرع وضرع وعقار». وقبل أن يجيبها على سؤالها المحرج، يتجه المؤلف نحو النهاية السعيدة بموقف درامى مفاجئ تقليدى، وذلك بدخول امرأة من طرف تلك الخطيبة تخطره بقرار فسخ الخطوبة، ولاشك أن السبب فى ذلك يرجع إلى أنه شاب معدم، ولم يرث شيئا مما كان يطمع فيه أصهار المستقبل. وفى اللحظة التى تعيد إليه المرأة شبكته وهداياه السابقة، تأتيه حسنى بحجة الوقف كى يغير فى شروطها ما يشاء، ومع تبادل العبارات العاطفية الحارة يتواعدان على أن يكون المستقبل حافلاً بكل أطايب المأكل والملبس:

وفى هذا الموقف الختامى الذى يسعد المتفرجين يلبسها الشبكة التى كانت قد رُدت إليه منذ قليل، فتهبه هى المهر ثروة ضخمة كانت قد خبأتها الجدة البخيلة فى قعر البئر فيصيح:

هناك الذهبُ الحلو إذن طيرى بنا طيرى

قبلت المهر يا حسنى   إلى البير إلى البير

وتنتهى الملهاة بهذين البيتين المرحين، وقد تحققت رغبة الست نظيفة فى تزويج حسنى من جمال، ولكن بطريقة غير مباشرة تدل على بعد النظر، وعلى تقدير رغبة جمال فى الحصول على المال أينما يتوافر.

* ملهاة لفظية

ومسرحية «البخيلة» - كما وصلتنا - أشبه ما تكون - إلى حد ما - ببناء اكتملت أساسياته ومقوماته الجوهرية، ولكنه يومى بأنه لا يزال فى حاجة إلى أعمال التشطيب والزخرفة مما يمنحه الشكل النهائى ويسمح بتوظيفه وإمكانية تقييمه والحكم عليه. فبالرغم من أن المسرحية - كما هى بين أيدينا - توحى باكتمالها وتفوقها على ما عداها بسرعة ايقاعاتها الدرامية وكأنها كتبت فى أخريات حياة المؤلف - إلا إنها - توحى فى الوقت نفسه - بأنه لم يكن قد انتهى من تفتيش ثناياها تفتيشاً نقدياً وإعادة النظر فى تركيباتها، وإصلاح عيوبها، وتغذيتها بالنواقص الثانوية، وإكسابها اللمسات الضرورية الأخيرة التى تجعل هيئتها النهائية أقرب إلى السلامة والنضج الفنى.

كما أن المتأمّل فى قائمة «أشخاص الرواية» التى استهلت بها المسرحية صفحاتها الأولى، يلاحظ أن شوقيا لم يثبت فيها غير أسماء ست شخصيات فقط بينما استخدم هو - بالإضافة

إليها- في المتن حوالي خمس عشرة شخصية ثانوية، يبدو أنه كان قد أجلّ تضمينها في القائمة حتى يفرغ تماماً من وضع المسرحية. ومما أغفلت القائمة النص عليه: زبائن المقهى- وزائرات المريضة كالشيخة بنبة، وصاحبة الرؤيا، وخضرة، ومرجانة، وزهرة.... الخ.

ومما يدل أيضاً على حاجة المسرحية إلى المراجعة ومعاودة التنقيح، أنها تبدو قصيرة نسبياً، وتتطلب - كما ذكرنا من قبل- مزيداً من الأحداث للامتلاء والتشبّع، وخاصة فيما يتعلق ببخل البخيلة، وعلاقة التواد العاطفي بين العاشقين الصامتين، وخطوبة جمال لزينب. كما أن بعض الحوارات مبتسر، وبعضه الآخر مختصر. ولا تخلو من تجاوزات لغوية ونحوية وعروضية يمكن تتبعها في مقالة مستقلة، تؤكد أن المؤلف لم يكن قد خلص منها على وجه اليقين.

ولما كان المصدر الأصلي لمخطوطة المسرحية هو مكتبة الدكتور سعيد عبده، فمن المحتمل أن أحمد شوقي أرسلها إليه- وهي في دور التكوين النهائي- لاستطلاع رأيه وتصويباته، واستكتابه تعليقاً، ثم تنُوسيت المسرحية عنده زمناً طويلاً. هذا إذا ما عرفنا أن الطبعات الأولى لبعض مسرحيات شوقي- وهي علي بك الكبير، ومجنون ليلى، وقمبيز، وكليوباترا- كانت مذيلة بمقالات تعريفية تحت عنوان «نظرات تحليلية»، وكانت بلا توقيع،

ولهذا يعزوها بعض الباحثين إلى الدكتور سعيد عبده.

ولقد استمد شوقي مادة كوميديته «البخيلة» تلك، من واقع طبقي برجوازي معاصر نبتت جذوره هو نفسه فيه، وإن امتدت فروعها- بعد ذلك - إلى طبقة أعلى. وكان ذكاء شوقي الحاد، وموهبته الفنية، وحسه الدرامي يلتقط من هذا الواقع عينات حدثية ولفظية تتلبسها شخصيات صادقة مع نفسها، ومع طبقاتها وبيئتها الاجتماعية .ولعل دوافع أهم الشخصيات الرئيسية - كنظيفة، وجمال- أو غير الرئيسية - كرشاد وزينب وعزيز- هو الحصول على المال دون القيام بعمل يذكر. وإذا كانت الست نظيفة تكتنزه لذاته، فإن غالبية الشخصيات الأخرى تطمع فيه لانفاقه فى وجوه الملذات المشروعة وغير المشروعة. ومن ثم، كان لب الفكرة الأساسية هو ما توحي به المفارقة التى تتمثل فى طمع زينب وأهليها فى ثروة جمال المحتملة، وطمعه هو فى ثروتها الموهومة، بينما الجانبان لا يملكان إلا شروى نقير، وانتماءً برجوازياً كان آخذاً فى الغروب وقتذاك.

وحبكة مسرحية «البخيلة» بسيطة، تجسدها لآلة متدفقة سلسلة المفردات، وتنتظمها أبيات من الشعر الدرامى السهل البنية الذى يعكس طبيعة الشخصيات ويساعد فى تكوين الصورة العامة للعمل الفنى. ولكى يتجنب شوقى الغنائية - التى كثيراً ما يتهم بها- تحاشى التوصيف الطويل والتقصيد،

مستعيناً بالايقاع السريع الذى يلاحظ كثيراً فى الانتقالات المتتابعة، وفى توزيع البيت الواحد أو البيتين على أكثر من شخصية متكلمة، مع تنويع القوافى المألوفة الجرس مما حقق البُعد عن الرنين الرتيب، والقرب من لغة المحادثة اليومية:

نظيفة : حسنى ،

حسنى: مُرى

نظيفة : أنت هنا؟؟

حسنى: أجل ،

نظيفة : تعالى اسمعى

خلِّى البلاط ،

حسنى: ما جَرى؟؟

نظيفة : دَعيهِ ساعةً.... دَعى

إلى جانب الانتقال من وزن إلى وزن، ومن قافية إلى أخرى دون عسر، يلاحظ فى حوار المسرحية وجود أبيات مفردة ذات قوافى مختلفة عما يسبقها أو يجئ بعدها. أى أن البيت منها يأتى بقافية مستقلة، دون أن يُثنى ببيت آخر، له نفس القافية ليتحقق الانسجام الموسيقى التقليدى.

ولقد اعتمد أحمد شوقى فى توليد عنص الفكاهة هنا على عاملين: أولهما ثانوى، ويتمثل فى شذوذ سلوك نظيفة وآخرهما غالب، وتجسده دلالات الألفاظ المناقضة للمعايير العامة فى

البيئة الأخلاقية، فالست نظيفة لا تترك فرصة إنفاق مال أو استهلاك طعام إلا واعترضت عليها في حنق، مهما كان المنصرف ضئيلا. فعندما تطبخ حسنى البامية المهداة إليها من الصعيد، تتهكم عليها نظيفة بما إذا كان الثمن المدفوع «قبلة»، ثم تسدى إليها عدّة نصائح تدل على الشح الذى يبعث على السخرية والتبسّم:

واحذرى الطَّبخ أن يشيطَ وسُدِّى

البَابَ دونَ الأُنوفِ ، دونَ العُيون

وبالإضافة إلى تصرفاتها غير العادية، فإن حديث الآخرين عنها- قبل أو بعد الفصل الثانى الذى هو مرتكز نشاطها- يماشي تلك التصرفات ويؤكده، ويصفها رشاد عند الكلام عن جمال مع عزيز وصفاً يحاكيها بالنملة الشديدة الحرص:

ولم لا، وجدتُّه نملة إذاوقفتْ، أو مَشَت، حَصلَتْ

وتُدخلُ فى بَيْتها ماتُصيب ولا يُخرجُ الدهرُ ما أدْخَلَتْ

لو انقلبتْ من جميع الجهات على القشِّ فى فمها ما انفلَتْ

ترى المالَ فى بيتها فى اللحاف وتحت البلاطِ وحَشوِ الشلّتْ

كما يقول عنها حفيدها جمال بعد موتها:

فلو سألتُها العَمَى ضنَّتْ علىَّ بالعَمَى

أما الفكاهة اللفظية التى تتخلل المسرحية على نحو واضح، فقد اعتمدت فى تأثيرها على صور من المفارقة التى تقدم

تعارضات مع المنطق والعرف الجارى، وذلك باستخدام الكنايات والاستعارات والتشبيهات والتعبيرات الطريفة.

كما استعانت فى تهيئة مناخها الاجتماعى واستئناسه بعادات جارية وكلمات شعبية دارجة سواء كانت ذات أصول عربية صحيحة، أو كانت محدثة أو دخيلة، من ذلك مثلا: «وانظر معى هذه الكُرُنْبةَ» و«هل تحمل الكركدن القصور؟» و«إذن أعطنى ليرة من حسابى»، و«البنطلون مستوٍ لم ينكسر»، و«بخيلة يا عزيز جلدة»، و«أملط يارب كما خلقتنى»، و«على البلاط يا عزيز كلنا هذا الرجل»، و«تذاكر الدفن التى يكتبها فى الشهر أضعاف تذاكر الدواء»، و«تحت وابور الزلط»، و«وكل ما كلفنى ماء وصابون وليفة»، و«اليوم إذ أنا قفّة» و«امضى خذيه إنه فى الكرار»، و«وتحت هذى الكنبة، العشرات من قديم الكعك والغريّبة»، و«الباميا كأنها الزمرد الخام الحجر»، و«امضى فتاتى واطبخى دقية»، و«الفقر والبخل صيراه من ابن بيت إلى حرامى»، و«البسى الفوطة حسنى، طيرى إلى الكانون»، و«وكيس كان هنا، من يا ترى طيّره؟؟»، و«الحال يا جدة زفت وقطران»، و«وعلى الرأس ذلك الشاش والأوية»، و«شَبْكة تصلح أن تُهدى»، و«سوف تنسى كفتة الحاتى»، و«العوافى أم الأفندى العوافى»، و«اضطرب وزعل».... إلخ. وهذه التعبيرات الجارية وغيرها تدل على وعى أحمد شوقى بأهمية اللغة الشعبية ومواضعتها فى

تهيئة الملابسات الموحية بالواقع فى الكوميديا بالذات، دون غيرها من أجناس القول الأخرى.

إن مسرحية «البخيلة» - التى لم تعرف بعد كمسرحيات أحمد شوقى الأخرى- إضافة ناصعة إلى أفق المسرح الشعرى، تدل- مع زميلاتها السبع الأخريات - على أن مؤلفها لم يكن شاعراً غنائيا مفلقاً فحسب، وإنما كان شاعراً دراميا مجيداً، حتى وإن حاصره بعض الباحثين بشتى التهم التى لن تقصّر فى قامته الفنية المديدة التى لم تطاولها قامة شعرية أخرى حتى الآن.

هوامش ومراجع

١- د. محمد صبرى. **الشوقيات المجهولة** جـ٢. بيروت: دار المسيرة ، ط٢، ١٩٧٩، ص ٢٤٨.

٢- ورد عنوان هذه المسرحية فى قلة من المراجع دون تعيين اسم مؤلفها.

٣- نشرت مسرحية «الست هدى» بالقاهرة عام ١٩٥٨، أما مسرحية «البخيلة» فقد نشرتها لأول مرة مجلة «الدوحة» التى كانت تصدر فى قطر، وذلك فى ثلاثة أعداد متتالية: ٦٢، ٦٣، ٦٤ من تحقيق حسن طلب. ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة عام ١٩٨٤ من تحقيق سعد درويش. وقد اعتمدنا عليها فى دراستنا الحالية لأنها متاحة فى المكتبات.

لزوم ما لا يلزم فى تشكيل مسرواية «بنك القلق»

لتوفيق الحكيم

توفيق الحكيم – رغم رحيله – سيبقى طوال حقبة مديدة مقبلة، الوهج الأسطع فى قمة التأليف المسرحى، مثلما سيبقى نجيب محفوظ– أمدّ الله فى عمره – متسنّماً قمة التأليف الروائى فى الأدب العربى. ولاشك أن هناك بين الذروة والسفح – فى أى نوع من الكتابة – متحدرات يتناثر عليها العديد من الكتاب، قرباً أو بُعداً من الذؤبة أو القدم...

وكان توفيق الحكيم– خلال عمره المديد، ودون الكثرة الغالبة من مؤلفى المسرح فى العالم العربى– مشغوفاً ومشغولاً بقضايا الفكر الأدبى والفنى، حتى أخرج فى ذلك كتابات تنظيرية، وتعليقات غزيرة، لم يحاول مثلها غيره على الإطلاق. ولقد أجرى فى معمله المسرحى بعض التجارب فى الشكل والمضمون، مؤملاً حلّ الإشكالات التى تثار فى ساحة العلوم المسرحية ولا تحظى إلا بأقاويل مقتضبة، أو تهميشات صحافية مبتسرة...

فعندما أثيرت مجادلات حول المفاضلة بين اللغة الفصحى، واللغة العامية كأداة للتعبير المسرحى، قدم توفيق الحكيم – صاحب المبدأ التعادلى أو الوسطى التوفيقى– لغة ثالثة ذات طبيعة تصالحية، طبّقها فى مسرحيته «الصفقة – ١٩٥٦». وهى لغة لا تجافى القواعد الفصحى من حيث وجوب التشكيل، ولا تمانع– فى ذات الوقت– فى أن تؤخذ مأخذ اللغة العامية

المحرّرة من هذا القيد النحوي. ومع هذا، لم يحاول كاتب غيره - ولا هو نفسه - أن يعاود التجربة، لأن الأمر يتطلب من الكاتب باللغة الثالثة حساً لغوياً جسيم التكلّف، والانحصار داخل نطاق مفردات لغوية محدودة، وصياغات قالبية شديدة التعرض للتجمد والملل، إن هي تكررت، لأن للعامية قاموسها ونكهتها اللفظية الخاصة، كما للفصحى أيضاً.

وحينما أثيرت قضية البحث عن شكل مسرحي عربي، وضع توفيق الحكيم كتابه «قالبنا المسرحي-١٩٦٧». وقد اقترح فيه - على حد تصوره - الاستعانة بعناصر تمثيلية شعبية بدائية من تراث الماضي القريب - كالمقلد، والحكواتي، والمداح - لتركيب شكل مسرحي عربي خاص، يمكن ترويجه عالمياً، إلى جانب القالب الغربي. وبعد أن بسط - في مقدمة كتابه هذا- أسس رؤيته النظرية على نحو موجز، أجرى تطبيقاته على افتتاحيات بعض النصوص المسرحية المعروفة، إلا أن القالب المقترح لم يجذب حتى الآن، أي واحد من صانعي الدراما العربية للتعامل معه، لأنه ولد معوّقاً وعقيماً، ولا يماشي- بل ويعارض- طبيعة تركيب النص المسرحي، كما لم يحاول توفيق الحكيم نفسه - خلال ما يقرب من عشرين عاماً- أن يصوغ فيه مسرحية كاملة، سواء كانت له، أو لغيره من كتاب المسرح.

ولما شاعت نظريات بريخت في الأوساط المسرحية

المصرية– متأخرة فى وصولها للأسف الشديد بعد موته سنة ١٩٥٦– عُرفت مفاهيم المسرحية الملحمية، وأخذ ببعضها فى حماس شديد، وفى ضوئها، حاول توفيق الحكيم استيلاد جنس أدبى جديد أسماه «المسراوية». والمصطلح – كما هو ظاهر– منحوت من مصطلحيْن معروفيّن، ذويىّ حدود بيّنة كجنسين أدبييْن أساسيّيْن فى المملكة الأدبية، هما: المسرحية – و – الرواية. وكعادة توفيق الحكيم التجريبية، لم ينتج فى مجال المسراوية – لا هو ولا غيره– إلا عملاً واحداً هو «بنك القلق– ١٩٦٦». الذى سنوجز محتوى أجزائه، لنتبين عملية المزج، دون نظر – إلا تلميحاً وعرضاً– فى جوانب العمل الفنى الأخرى المتعددة.

* الساخن والبارد

إن موقف توفيق الحكيم من ثورة ١٩٥٢، حتى وفاة زعيمها جمال عبد الناصر، ليس تعبيراً صادقاً عن شخصيته الفنانة القلقة فحسب، وإنما يعكس أيضاً قلقه – كرجل مفكر واعٍ فى مجتمع يحكمه نظام عسكرى مطلق، قد يغدر به أحد أفراده لمجرد أنه لم يحسن إلقاء تحية الصباح. ولذلك، كان الحكيم أشبه ما يكون بالأب العطوف الحانى المترردد فى مؤاخذة ابنه التلميذ المشاكس المعرقل السلوك. ومن ثمة، لم يملك إلا أن يكون له الناصح فى رفق، والناقد فى رفق أيضاً، والمعارض فى

غير إيلام، واللائم فى غير معارضة، والمؤيد بلا حماس، والمتحمس بكل التأييد، وعن ذلك، يمكن أن تُراجع - خلال تلك الفترة - مواقفه الإيجابية والسلبية، سواء تمثلت فى رسائلة إلى القيادة السلطوية، أو فى تعليقاته الصحافية، أو كتاباته المجازية أو السافرة، أو فى ركونه الاضطرارى إلى الصمت المستوفز فى أحرج الظروف القومية. ولعل اعتراف توفيق الحكيم التالى يكون أقرب وأصدق تعبير عن انفعالاته وردود فعله فى هذا الشأن:

«إنى أرجو أن يبرّئ التاريخ عبد الناصر... لأنى أحبه بقلبى، ولكنى أرجو من التاريخ أن لا يبرئ شخصا مثلى، يحسب فى المفكرين، وقد أعمته العاطفة عن الرؤية ففقد الوعى بما يحدث حوله.. لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته، وألتمس لها التبريرات المعقولة. وعندما يخالجنى بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور. كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد، وبرفق، وأكتب شيئا يفهم منه ما أرمى إليه. فقد خفت يوما أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية، فكتبت (السلطان الحائر). ثم خفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصرى قبيل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك، فيعتمد عليه فى الإقدام على مغامرة من المغامرات فكتبت (بنك القلق). وهى كلها كتابات مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة، لمجرد التنبيه لا الإثارة....» (عودة الوعى -

ص٦٠-٦١).

والحكيم - الرجل والكاتب - لاشك معذور، إذا ما رَفَع يداً للتأييد، وأخرى منكسرة للاحتجاج، وغلبت على مواقفه صفة المراوحة، أو الموافقة دون نعم، أو المعارضة دون لا، لأن الخوف من شبح المطاردة، والاضطهاد، والتعذيب، كان يتغلغل فى أدق نخاعات المفكرين والكتاب الأحرار. ولا يجوز أن تقاس حرية التعبير - وقتذاك - بصدور بضعة كتب أو مسرحيات معارضة ظهرت هنا أو هناك، ذرًا للرماد فى العيون..

ومسراوية «بنك القلق»، هى تعبير عن إحدى وقفات المعارضة القلية التى جاهر بها توفيق الحكيم - ولكن فى غير اقتحام أو شطط- ضد المناخ الاجتماعى والسياسى الذى كان سائداً قبيل وقوع نكسة ١٩٦٧، وكان مشحوناً بالقلق، والتوجس، والرعب، والكبت الساسى، والتوتر الفكرى، وعدم الثقة، مما كان ينذر بوقوع كارثة لا محالة...

ولقد سببت هذه المسراوية مصادمة مع قادة أجهزة الأمن كادت تودى بها أو تؤجل نشرها، لولا تدخل رأس النظام المصرى. فقد ذكر محمد حسنين هيكل - رئيس تحرير جريدة «الأهرام» آنذاك - أن المؤلف سلمه نسخة من المسراوية، سائلاً إياه أن يقرأها فقط لا لينشرها، إلا أنه نشر فصلها الأول فقامت «القيامة» على حد قوله. وسرعان ما اتصل به جمال عبد

الناصر طالباً مقابلته، ومعه نسخة ليطلع عليها بنفسه، ويتبين فيها ما أثار حفيظة الأجهزة السرية، وأهاج سخط عبد الحكيم عامر، الذى قابل الرئيس - مع هيكل - وطالب بوقف نشر الفصول الباقية، لأنها تتضمن تعريضاً بالمخابرات، وغمزاً بالحراسات، ومصادرة الأراضى الزراعية والحريات الشخصية.

ومع أن الرئيس عبد الناصر وجد (المسراوية) قاسية فى نقدها، إلا أنه وافق على نشرها، قائلاً: «... إن توفيق الحكيم استطاع فى العهد الملكى أن ينقد المجتمع المصرى فى كتابه (يوميات نائب فى الأرياف) ولا أتصور فى عهد الثورة أنه لا يستطيع أن ينقد ما يراه مستحقاً للنقد فى حياتنا». (المصدر - ص٤٧-٤٨).

* الرواية والحوار

تتركب مسراوية توفيق الحكيم «بنك القلق» من عشر وحدات إنشائية، قصيرة نسبياً، أطلق على كل منها فصلاً. وكل فصل فيها ثنائى التركيب: جزؤه الأول عبارة عن مساحة موجزة روائية التقنية على النحو المألوف، يقوم فيها المؤلف الراوية بسرد الأحداث، ووصف الشخصيات وحواراتها، والخواطر التى تعتمل فى نفوسها، أما الجزء الثانى من الفصل فهو منظر تمثيلى (كأنه) مشهد فى مسرحية معدّة للإخراج فوق خشبة المسرح. وعلى هذا، فإن الأجزاء الرواية العشرة، مذيلة بعشرة مناظر مسرحية.

ويفتتح الفصل الأول على تسلل أدهم سليمان - الشاب النحيل المتصعلك - إلى أحد الملاهي الليلية بالقاهرة، ومراقبته حشد السكارى واللاهين المزحومين بعطور السيدات المتبرجات، وروائح الكباب والفاكهة، والصخب الفوضوى، وتتابع عروض الملهى الأكروباتية وحيل الحواة، مع الأغانى، والرقص، والموسيقى، ونكات المهرجين. ثم يغادر أدهم الملهى، وكأن المؤلف - فى خفية - شاء أن يوازى افتتاحيته بمجتمع التبطل الذى يتلهى بالمسليات الحسية الفارغة، كما يتلهى بشعارات الاشتراكية والعدالة الاجتماعية.

وبينما يطيل أدهم تسكعه على شاطئ النيل - قبل أن يسوقه قدره إلى حجرته المعتمة فى إحدى شقوق شارع محمد على - يقابل زميلاً قديماً خاب مثله فى كلية الحقوق يتصعلك بدوره. وهنا يتخلّى المؤلف عن متابعة الجزء الروائى كى يختم فصله الأول بمنظر مسرحى عن طريق إجراء محاورة بين الزميلين المتشردين، لقد تمسك بصياغة تلك المحاور القصيرة فى قالب مسرحى ملتزم بالإرشادات المسرحية التقليدية، والتحادث المباشر.. وبعد أن تبادل الاثنان الثرثرة عن ماضيهما الفاشل، وحاضرهما المتخبط فى الضياع، يقترح أدهم على شعبان افتتاح «بنك للقلق» فى شقته، يكون شعاره: «إذا كنت مصاباً بقلق، فاحضر إلينا نعالجك، وإذا لم تكن مصاباً فاحضر إلينا وعالجنا» (ص٢٩). فالقلق هو مرض المجتمع الوبائى، والذى

سينسج منه المؤلف مغزى عمله، ويقلق به السلطة...

ويتابع الحكيم في الجزء الروائي من الفصل الثاني، وصف الخواطر التي تنبثق في ذهن أدهم، وهو في طريقه مع زميله إلى مسكنه. ويتذكر بعض أحداث طفولته وهو في «كفر عنبة»، وكيف أخفق في دراسته، واشتغل بالصحافة بعض الوقت، وانقطعت صلته بأهله القرويين، واعتنق مبدأ التحلل من الملكية: «الحرّ الحقيقي هو من لا يملك شيئاً». أما شعبان فهو شاب منطلق، لا يؤمن إلا بما يمتع حواسه، ولهذا تزوج عدة مرات، وهارب من أحكام النفقة، ولا يحترف غير العسر. وبعد أن استراحا حتى العصر، أخذا يكتبان إعلانات الدعاية للبنك، ثم نزلا إلى الشوارع يلصقانها على الجدران، ورجعا إلى شقتهما- أو مقر البنك - كي ينهي المؤلف جزءه الروائي بالمنظر المسرحي الملتزم به، وهو محاورة بين الزميلين حول مهمة كل منهما في البنك، ولا يقاطعها إلا دخول صاحب الشقة مطالباً بإيجارات متأخرة، وغير حديث متولي، وهو زميل صحفي، يسخر من أدهم، ويتهمه بأنه يضيع عمره في الأوهام رغم استعداده الطيب للعمل الناجح.

وفي بداية الفصل الثالث، يروي المؤلف شيئاً مشوشاً مما يدور في ذهن أدهم. لقد فضل أن يعيش حياته بلا قيود، إلى أن حامت حوله الظنون، وأدخلوه المعتقل بسبب أفكاره المتحررة، وهناك رفض أن يستجيب لآراء بعض المعتقلين الشيوعيين

الذين اتهموه فى النهاية بالتحلل. أما شعبان فقد كان مشغولاً بتنقية السرير من أسراب البق، وبأفكاره الخاصة المتعلقة بالنساء.

وينهى المؤلف رواية تلك الخواطر بالمنظر المسرحى الثالث، والذى يبدأ بدردشة بين الشريكين عن عدد الذين يحتمل قراءتهم الإعلانات. ويقاطع تلك المشافهة دخول وجيه ثرى، يشكو جور الإصلاح الزراعى، والذى صادر أربعمائة فدان كان يملكها، ولم يترك له غير مائة فدان يقلقه الخوف عليها من الضياع. ويجتاز توفيق الحكيم هذه الغمزة السياسية، إلى اقتراح ساخر، وهو أن يتنازل الشاكى للشريكين عن المائة فدان، كى يُصابا هما بالقلق، ويتخلص هو منه. ثم يعرض عليهما هذا الوجيه، أن يكون شريكاً لهما فى بنك القلق، وأن يمول هو المشروع ماليا وأدبياً. ولما يوافقان مبهوتين وسعيدين، يقترح عليهما نقل مقر البنك إلى شقة فخمة فى عمارته الضخمة التى يمتلكها. ويكشف عن شخصيته بأنه شقيق المرحوم عادل عاطف الذى كان إقطاعياً كبيراً فى «كفر عنبة»، عندما كان أدم صبياً فى تلك القرية، وينقدهما خمسين جنيها مصاريف تحسين المظهر الشخصى. ثم يغادر المنظر الحوارى على أمل الالتقاء بهما فى المقر الجديد.

ويروى المؤلف فى البداية الروائية بالفصل الرابع، كيف أنفق الشريكان المبلغ على المأكل والملبس وإشباع حرمانهما

الطويل، وكيف انتقلا بنشاطهما إلى شقة مؤثثة بأفخم المكاتب والمقاعد وأغلى الستائر والسجاجيد، مما بلبل خواطرهما، وأثار هواجسهما. ثم يأتي المنظر المسرحي- بعد التوصيف السابق- عند دخول منير بك عاطف، وإجراء حوار معهما حول توزيع حجرات البنك الثلاث. وبعد أن يخص كلا منهما بحجرة، يستقل هو بالحجرة الأخيرة المزودة بالتليفونات والسماعات التي تتصل عن طريق الأسلاك بالحجرتين الأخريين. وإمعاناً في الإغراء واكتساب الثقة، يعد منير كلا منهما بدفع راتب شهري قدرة خمسة وعشرون جنيها، كي يتفرغا تماماً لعملهما الذي يتمحور حول استدراج الزبون الشاكي ليفشي أسباب قلقه، و«مجرد استخراج ما في بطن الزبون، هو نفسه علاج» (ص٩٢).

ولكي لا تمضي المسراوية وهي مقصورة على شخصيات من الذكور، وقد كادت تبلغ منتصفها، تدخل مرقت متدللة على عمها منير بك. لقد كان يتذكرها أدهم دائماً عندما كانت تزور القرية في الرابعة من عمرها، بينما كان هو في العاشرة، وتنصرف مرقت مع خالتها فاطمة بعد أن أسالت لعاب شعبان زئر النساء الوصولي. وتنتهي مناقشات هذا المنظر المسرحي: بأن يتحقق منير بك من أن أدهم يساري متطرف سبق اعتقاله، أما هو فيفاخر بأنه اشتراكي برجوازي، كالنطام القائم.

ويطل توفيق الحكيم - كالعادة - في الفصل الخامس، كي

يصف ما يجرى بين الشريكين في مسكنهما. لقد راح شعبان - على لسان المؤلف - يطرى جمال مرفت الصاعق، بينما أدهم يحذره من خطر الصعود إلى القمر. ومع أن الموقف يستدعى تحاورهما الفعلى كى يكتسب علاقة واقعية، إلا أن المؤلف - كعادته في الأجزاء الروائية العشرة - حبس عنهما الحوار فى تعنت، وراح هو يلخص ما يقولان، ويصف ما يفعلان، على أمل أن ينهى الجزء الروائى بمنظر تحاورى.

وفى هذا المنظر الخامس سمح لهما المؤلف، بأن يتحاورا فى مكتب أدهم حول حقيقة الدوافع، التى حدت بمنير بك أن يتنازل لهما عن شقة فخمة كمقر للبنك، ويمنحهما عقد إيجار مدفوع القيمة لمدة عام، ويدفع لهما راتبا شهرياً...

وتأتى مرفت لزيارة عمها، وتتعرض لأسئلة شعبان الفضولية عن ظروف حياتها مما يضايق أدهم،

ويبدأ الجزء الروائى من الفصل السادس بحديث مؤلفنا عن متولى الصحفى الذى يزور صديقيه فى البنك، ويعلمهما أن منير بك يعشق امرأة رومية، وأنه أحد أفراد العهد البائد المنافقين الذين يتغنون بأمجاد الثورة، ويتزلفون للاتحاد الاشتراكى، خوفاً من البطش، وحرصاً على مصالحهم الشخصية. كما يخطرهما- على لسان المؤلف- أن ميرفت اليتيمة ورثت عن أبيها أملاكاً، وأن خالتها فاطمة العانس تتولى أمور حياتها. وبعد أن ينتهى التوصيف، يحين الوقت لتقديم المنظر المسرحى السادس على

نحو حواری بين الشريكين، اللذين يثرثران عن توزيع العمل بينهما. ويدخل زبون يشكو قلقه بسبب رسوب ابنه فی الثانوية العامة،لأنه علی علاقة حب بفتاة، ولكن الشاكی لا يتلقی اهتماماً... ولكن عندما يحضر زبون آخر يبدی قلقه، لأنه يعيش فی مجتمع رجعی متخلف، يستدعيه منير بك فوراً إلی حجرته عن طريق تليفون خاص. ويعنی هذا، أنه يتجسس علی زبائن البنك، ولا يهمه أی قلق تسببه أية مشكلة شخصية مهما كان خطرها، وإنما الذی يهمه هو القلق الناتج عن مشكلات سياسية، أو ذات شبهة تمرد ضد تجاوزات الدولة. ورغم وضوح مهمة منير إلا أن الشابين الذكيين المتفلسفين، لا يدركان ذلك، إلا بمحض الصدفة، علی نحو مباشر فی الفصل الأخير، كما يريد المؤلف، لا كما يريد منطق الأحداث.

ويضيف توفيق الحكيم فی الجزء الروائی الذی يفتتح به الفصل السابع خواطر فاطمة هانم عن بنت أختها مرفت، التی فشل زواجها مرتين، والتی لا تبحث إلا عن آخر موضة، وآخر نكتة، وآخر فضيحة.

ثم يلی المنظر التمثيلی، ليختتم هذا الفصل السابع بحوار بين شعبان الذی يصر علی التدخل فی شئون كل من مرفت وخالتها فاطمة، وبين أدهم الذی يوبخه علی ذلك. ويتوالی مجئ الزبائن الذی يشكون من القلق: أحدهم بسبب حماسه الجنونی لنادی الزمالك، والثانی بسبب اضطراب العالم بالثورات

والمعارك والاضطهادات العنصرية، والثالث بسبب سوء توزيع أرباح الشركة على العمال الأمناء والعمال الكسالى... كل هذه المشكلات ذات القلق الاجتماعى، لا يهتم بها منير بك المقيم بالغرفة الثالثة.لكن عندما يحضر زبون شاكياً حاجته إلى الحرية وإلى حديقة كهايد بارك، يتكلم فيها بصراحة، ويتنفس أفكاره الحبيسة، يستدعيه منير بك فوراً إلى غرفته تليفونيا لخطورة الأمر...

وفى الفصل الثامن، يخطرنا توفيق الحكيم، أن شعبان قد تجرأ على فاطمة هانم، وطلب منها إنشاء علاقة جنسية بينهما، وأنها غادرت مكان لقائهما غاضبة مصدومة، ولكن بعد مرور أيام قليلة، استجابت لميعاد آخر معه. وبعد أن ينتهى المؤلف من هذا التوضيح، ينهى الفصل - كالعادة- بمشهد حوارى يجرى بين أدهم وشعبان حول استنكار أولهما تجرؤ آخرهما على فاطمة هانم. وموضوع فضيلة أدهم، ولا أخلاقية شعبان المتعلقة بفاطمة ومرفت؛ شغل حوارات كثيرة، حتى ليبدو وكأنه يملأ فراغاً من المحتوم ملؤه على أية صورة... ثم تدخل سيدة تشكو قلة ما معها من مال لتجهيز ابنتها العروس. إلا أن شكواها لا تهم منير بك، ولكنه يقوم فى الحال باستدعاء الأب الذى يشكو أولاده الثلاثة لأن أحدهم يسارى، والثانى يمينى، والثالث فوضوى بوهيمى.

وفى الجزء السردى من الفصل التاسع، يقابل شعبان عشيقته فاطمة فى ڤيلا بالمعادى، وبعد أن تتم العملية الجنسية بينهما، يجلسان فى حديقة الڤيلا، فى انتظار أن يجعل المؤلف من حوارهما المشهد التمثيلى التاسع. ومن إجابات فاطمة على أسئلة شعبان، تتكشف معلومات عن طفولتها، وحبها الأول، وأسرتها المتواضعة، وعن مرڤت التى تشغل فراغ حياتها فى تفاهات. وفى نهاية اللقاء، تحذره من أحابيل منير بك الخافية.

وفى القسم الروائى من الفصل العاشر والأخير، يكشف لنا المؤلف عن سبب جنون والدة مرڤت الحبيسة الآن فى الدور العلوى من الڤيلا. لقد رأت ذات ليلة زوجها عادل عاطف يضاجع شقيقتها الصغرى فاطمة، فأكلتها الغيرة وأشعلت فيه النار وهو نائم، فمات محترقاً، بينما أصيبت هى بصدمة عصبية شديدة أفقدتها رشدها.. ولهذا، وهبت فاطمة حياتها لرعاية مرڤت التى تعرف أن أمها ماتت منذ زمن طويل. وبينما يقلب شعبان بيديه وعينيه فى أحد أدراج مكتب فى الڤيلا، يعثر- مصادفة - على ورقة فيها بعض الرموز، على بعض أغلفة شرائط التسجيل، فيسرع إلى زميله أدهم فى البنك، كى يدور الحوار بينهما لافتتاح المنظر التمثيلى العاشر والأخير...

ومن هذا الحوار، يتبين الصديقان أن منير بك القابع فى حجرته الثالثة يقوم بتسجيل أحاديث المتذمرين من الزبائن،

والذين يعانون من مشكلات شخصية بسبب الحكم القائم، أو الذين لهم آراء سياسية لا تتمشى مع شعارات الدولة.. إن منير بك يعمل لحساب أجهزة أمن سرية خطرة، تقوم من خلاله بالإنفاق على المكتب، وشراء أشرطة التسجيل. إذن فالشريكان مجندان - دون أن يدريا- في عملية مباحثية ضد المواطنين أصحاب القلق السياسي. ويدخل عليهما منير بك، طالباً من أدهم أن يوسع البنك نشاطاته تحت قيادته، وذلك بفتح فروع له بالأقاليم، «وكل شئ بثمنه»....

وهكذا، تنتهي مسراوية «بنك القلق» وهي تزخر برموز ودلالات سياسية ناقدة، كانت تعد في ذاك الوقت من الزمور المرفوضة التي تستوجب المصادرة، وجز الرقاب، لولا مكانة توفيق الحكيم التاريخية والعالمية واعتزاز رأس النظام بأدبه وشخصه. ولما كانت المقالة الحالية مقصورة على نقد التشكيل المسروائي، فإن مجادلة النواحي الأخرى الشكلية، ومضامين رموزها، وإسقاطاتها الفكرية، ومدى استيعابها الصحيح والخاطئ للأوضاع السياسية والاجتماعية وقتذاك، وطبيعة الثغرات التي تكتنفها، إنما تدخل ضمن مباحث أخرى.

*** المسموع والمقروء**

لاشك أن المزج بين الأشكال الأدبية.إجراء معروف في الآداب الأوربية وغير الأوربية. فمن التهجين المتناسب

الخصوصيات بين التراجيديا والكوميديا- مثلا- يمكن أن تتوالد عدة أشكال فرعية تحار في تسميتها المصطلحات، وكما تنبثق مواليد من تزاوج بعض الأشكال الأدبية، تتخلق أنماط مستحدثة من الخلط بين الأساليب. فعندما تختلط الواقعية بالرمزية، أو الكلاسية بالرومنسية، أو السيريالية بالوجودية امتزاجا تناسبيا، تكون العبرة عند التمايز الأسلوبي بمدى غلبة اللون الواحد على العمل الفني..

وتجربة توفيق الحكيم المسروائية، مزجة متهندسة المقادير بين شكلين أدبين شديدى الاختلاف من حيث التأدية. فالملحمة، والرواية، والقصة، والشعر، والمقالة، والمحاضرة، والخطبة، وما يشاكل ذلك من المبدعات القولية، يمكن أن تتمازج فيما بينها بنسب متفاوتة، لأنها من الفنون السمعية التي يستغرق استهلاكها فسحة ممتدة في الزمان.

أما المسرح، فهو فن مرئى ومسموع، من حيث التركيب، والأداء، والاستقبال. فإذا ما أريد للنص الدرامى أن يكون فناً مسرحياً متكاملاً، فلابد من إدراكه عن طريق حاستى السمع والبصر، وهو مجسد فوق خشبة المسرح داخل حيزى الزمان والمكان، بواسطة وسائل معينة، أهمها: التمثيل، والديكور، والأزياء، والإضاءة، والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى.

وعندما مزج بريخت بين العناصر الملحمية والأخرى

الدرامية، أراد أن يسرد الجزء الدرامي، كما يسرد الجزء الملحمي الممسرح عن طريق وسائل التجسيد المسرحية. ومن هنا، كان يتولد التناغم، الذى يمكن أداؤه داخل حيزى الزمان والمكان، وإدراكه بلا تنافر أو نشاز سمعيا وبصريا، لأن العنصر الملحمي مضفور بالعنصر الدرامى والعنصر المسرحى أيضاً.

أما مزجة توفيق الحكيم المسراوئية فى «بنك القلق»، فهى غير متساوقة الطبع من حيث الجمع بين عاملى التشوف والسماع عند التأدية.. فالأجزاء الروائية العشرة- التى تستهل بها الفصول - سردية الطابع، ويحكيها المؤلف نفسه على نحو توصيفى صرف، أما الأجزاء الحوارية - التى تذيلها- فيراد منها أن تكون درامية الطابع. ومن هنا، يصعب استهلاك النص، إلا من خلال أحد ثلاثة احتمالات:

- أولها، أن تقرأ المسراوية، كما تقرأ روايات نجيب محفوظ، وفتحى غانم، وتشارلز ديكنز، وهيمنجواى، وغيرهم. ولا مندوحة لنا عن ذلك، وخاصة إذا تذكرنا وجود الدراما المقعدية، أى التى تكتب ليقرأها الجالس فى مقعدة Closet drama. ولقد حاولها فى العصر القديم الشاعر اللاتينى سينيكا، وفى العصر الانجليزى الحديث سكوت و وردزويرث، وكولردج، وشللى

وغيرهم من الذين وضعوا مسرحيات شعرية أصلح للقراءة منها للأداء التمثيلى. بل إن توفيق الحكيم نفسه، اعترف بأن بعض مسرحياته مقعدية، وذلك فى مقدمة مسرحيته «بجماليون»:

«إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن...... لهذا، اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة... لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى؟!... أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل: أهل الكهف، وشهر زاد، ثم بجماليون» (ص١٠).

ولكن مع التسليم بإمكانية قراءة هذه المسراوية كما تقرأ الروايات والدرامات المقعدية، فإنها لاتزال - من جانب آخر- تثير تساؤلات مشروعة: لماذا هذا الالتزام المتعمد بفصل الحوارات وإخضاعها - بلا مبرر- لتقنية الدراما المسرحية، بينما يحق للأجزاء الروائية أن تستوعبها داخلها فى سهولة محمودة؟؟ إننا نعرف، أن الرواية- بصفة عامة- تقوم على التوصيف والقص والسرد، وتعالج أجزاء منها فى حوارات تجرى بين شخصيتين أو أكثر حسبما تقضى المواقف... علام الالتزام بتجريد كل جزء روائى من أى حوار، ثم إغصاب هذا الجزء السردى القح على الانتهاء بمنظر حوارى مستقل؟؟

ولنكرر الاستفسار على نحو آخر: لماذا يلجأ المؤلف - مع

سبق الإصرار والتكلف - إلى تفريغ الأجزاء الروائية من أى حوار مباشر، فى الوقت الذى تكون فيه بعض مواضعها المهمة فى مسيس الحاجة إلى الحوار للتشبع الفكرى والإسهام به فى تصوير طبائع الشخصيات، ثم تكويم تلك الحوارات التى فقدت مواضعها الطبيعية داخل النص الروائى، كى تتذيل بها الأجزاء الروائية، وتنتهى الفصول؟؟ وهذا العزل بين الجزء الروائى، والجزء الحوارى من الناحية التشكيلية، يتحكم فيه تقسيم هندسى، التزامه لا يلزم.

أما الاحتمال الثانى لاستهلاك النص، فيعتمد على تصور المؤلف، وقد أعد عمله المسروائى، ليشترك فى أدائه المتفرجون والممثلون داخل المسرح، مماشاة للموضات الجديدة، المنادية بأن يكون المتفرجون جزءاً من العرض على نحو عملى لا انفعالى. ولو كان الأمر كذلك لبدا غريباً ومضحكا. إذ لا يؤم المسرح عندئذ إلا المتفرجون الذين يجيدون القراءة، ويتوجب عليهم أن يحملوا معهم إلى المسرح نسخاً من المسراوية، أو توزعها عليهم إدارة المسرح.. وعندما يحين التنفيذ يروح كل متفرج، يطالع - فى صمت - الجزء السردى من الفصل الأول خلال دقائق معدودة. فإذا ما انتهى منه، رفع عينيه عن كتابه، وتطلع إلى الستارة وقد كشفت عن المنظر التمثيلى الأول. فإذا ما انتهى تقديم هذا المنظر وأسدلت الستارة، انهمك المتفرج

في قـراءة الجـزء الروائى من الفـصل الثـانى- كـالعـادة- فى سكون. فإذا انتهى منه بعد دقائق محسوبة، انفرجت الستارة، كى يشاهد المنظر الحوارى المتمم للفصل الثانى، وبعد انتهائه، ينصرف المتفرج إلى قراءة الجزء الروائى من الفصل الثالث الذى يحتمل أن يستغرق زمنا أطول من زمن الجزئين السابقين. ثم عليه أن ينتظر- إذا ما كان سريع القراءة - انفراج الستارة لمشاهدة الجزء الحوارى من الفصل الثالث مع زملائه الآخرين. وهكذا، دواليك... تتكرر بالتتابع عشرين مرة عمليتا القراءة الصامته، والمشاهدة الصامته أيضاً .. حتى ينتهى استهلاك الرواية فى المسرح بعد ثمانى ساعات، قد يتخللها تقديم وجبات غذائية خفيفة، أو زيارات قصيرة، يقوم بها الأهل والأصدقاء، للأطمئنان على صحة متفرجيهم.

أما الاحتمال الثالث فهو صالح لكل المتفرجين سواء كانوا أميين، أو يتقنون القراءة، وذلك بأن يجرى تنفيذ نص المسراوية كله فوق خشبة المسرح ويكون المبرر التنظيرى فى ذلك، هو أن الملحمة - التى هى أم الرواية ومصدرها- امتزجت مع الدراما عند بريخيت (كما ألمحنا) - على نحو يثير الإعجاب والتقليد فلماذا لا يمتزج الوليد الروائى مع الدراما عند توفيق الحكيم؟؟ وتنفيذ ذلك الاحتمال، هو أن يقوم ممثل قدير، جلود، عنترى الإلقاء والإيماء بدور الراوية ويتلو على الحاضرين الأجزاء

الروائية المتاحة له، ويترك الحوارات الممنظرة التى تعقبها لممثلى الشخصيات المشتركة فى الأجزاء الروائية والحوارية. لأن عنصرى الرواية والدراما هنا معزولان، بل ومنفصلان عن بعضهما شكليا تمام الانفصال- وليسا مضفورين فى تناغم وتناسق على النحو البريختي- فإن مشقة التنفيذ تتضاعف، وتطول فترة العرض المتسطح، وتتراكم كميات الملل الممض الذى يصيب المتفرجين بالصداع والدوار.

وهكذا، إذا ما تأملنا تلك الاحتمالات الممكنة لاستهلاك نص «بنك القلق» المسروائى، سنلاحظ أن الاحتمال الأول هو المرجح عمليا، مما يفرض على النص- عند التصنيف النمطى- اعتباره رواية فقط. ويرجع سبب هذا التنميط الذى نفى عنه الصفة المسرحية، إلى أن الحوارات التى أجراها المؤلف بين بعض الشخصيات، وحصرها فى المقطوعات التى أطلق عليها مصطلح «المناظر»، وطعمها- من الناحية الشكلية - بشئ من الإرشادات، والتنظيمات المسرحية التقليدية، ليست حوارات مسرحية طبقاً للمعنى التقنى الذى يسمح لها بالتجسيد فوق الخشبة. وإنما هى - كما صرحنا من قبل - مجرد حوارات عادية كتلك التى تدور عند أفلاطون وفى الروايات المحضة، والمحادثات العامة.

أما الحوار المسرحي المفنن، فإننا نجده - عندما يستقطع من موطنه فى مسرحية صحيحة، ويستقل بذاته كشريحة فى

منظر- مزوداً كما يعرف توفيق الحكيم المبدع المسرحى الخبير- بقيم وخصائص معينة، هى جوهر أساسى في تكوين النص المسرحي المتميز بالدرامية. من بين تلك الجوهريات التى توجد فى الحوارات الدرامية المقتطعة من المسرحية المصنوعة للإخراج ومشاهدة المتفرجين: التحبيك، التعقيد، التأزم، التطور، التشويق، الحركة، الإدهاش، الإيهام، التنبىء ... إلخ، أما حوارات المناظر العشرة المتضمنة فى «بنك القلق»، فهى لا تنطوى على تلك الجوهريات الدرامية، ومن ثم، تصبح بذلك - كما كررنا آنفا- مجرد دردشات عادية، تمضى كدردشات الحياة اليومية في يسر وسهولة، تفشى معلومات مفيدة، دون أن تكون مصاغة كجزء فى عمل مسرحي يحمل تلك الصفة عن جدارة.. لذا، كان من الأفضل لتلك المحاوزات أن تنتقل إلى مواضعها الطبيعية، داخل السياق الروائى، لأنها روائية فى الدرجة الأولى.. وبهذا، يصبح العمل كله المعنون بـ «بنك القلق» مجرد رواية فحسب ولكن مفتعلة التشكيل...

المراجع:

- توفيق الحكيم. **بجماليون**. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٤٤.
- توفيق الحكيم. **عودة الوعى**. القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٤.
- توفيق الحكيم. **بنك القلق**. القاهرة: دار المعارف ط٢، ١٩٧٧.

فؤاد دوارة. **مسرحيات توفيق الحكيم** جـ٢: القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٨٦.

- محمد حسنين هيكل. **لمصر.. لا لعبد الناصر**. بيروت: دار السياسة، ١٩٧٦.

فتحى رضوان فى مسرحيته
«إله رغم أنفه»

كان فتحي رضوان - عليه رحمة الله - أديباً موهوباً، قبل أن يكون سياسياً مخلصاً..

وهو بهذه الثنائية الفكرية العملية، ينتمي- كمحمد مندور- إلى الجيل الثاني الذي عايش الجيل الريادى فى نهضتنا الحديثة، وكان معظم ساسته أدباء، ومعظم أدبائه ساسة: كأحمد لطفي السيد، ومحمد حسين هيكل، ومصطفى عبد الرازق، وطه حسين، وعباس العقاد، وإبراهيم المازني... وأضرابهم كثيرون.

ولكن بعد قيام ثورة ١٩٥٢ تغيرت الأوضاع السياسية والثقافية تغيراً جذرياً، حتى كادت تختفى هذه الظاهرة تماماً فى أجيال العقود الثلاثة الأخيرة، وأصبح الأدباء بقعاً مشوشة في السياسة، والساسة بقعاً مشوشة في الأدب. ولا قياس - بالطبع- على الاستثنائيات النادرة جداً، أو على القلائل الذين تخلفوا عن أجيال فائتة، وآخذين الان فى الانقراض، كالبنايات العتيقة الشامخة، ذات الطرز المعمارية الرائعة..

وعندما نتخطى دائرة اهتمامات فتحي رضوان السياسة وآثاره القلمية فيها، إلى مجال إبداعاته الأدبية، نجده - بفكره السياسي- قد عالج الرواية، والقصة القصيرة، والتراجم، والسيرة الذاتية، ومقالات التحليل الأدبي والثقافي. كما وضع -

بقلم سياسي أيضاً- عددا لا بأس به من المسرحيات الطويلة والقصيرة، يربو عددها على العشرين، ولكن لم تعرض منها على خشبات المسارح، غير مسرحيتين طويلتين، هما: «دموع إبليس»، و«شقة للإيجار»، وثلاث مسرحيات قصيرة، قدمت في عرض واحد، هي: «إله رغم أنفه»، و«المحلل»، و«الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام».

والمتأمل في مسرحيات فتحي رضوان المطبوعة، يلاحظ أنه لا يهمه كثيراً السعي إلى تجويد الشكل المسرحي التقليدي، أو البحث في تجديده، والتلاعب بعناصر تصنيعه. ولذا، كانت الحبكة عنده بسيطة التركيب، وذات خط مستقيم، وأحداث تتكون تحت إشراف مباشر منه.

أما أفكاره، فقد كانت تحتل بؤرة الاهتمام والتمركز، وتندفع على نحو حماسي متقد، كي تنبسط في قضايا سياسية واجتماعية حيوية، وتسفر عن ذاتها في شخصيات بشرية فعلاً، ولكنها تنازلت عن جوانب من أبعادها الإنسانية، وكأنما أريد بها أن تكون مجرد أبواق للمؤلف، وموقفه من الحياة.

ولاشك أن زخم الأفكار عنده، وتوقفها في مجرى الفعل للإعلام عن نفسها، كان السبب في تبطئ الحركة المسرحية في مواضع مختلفة من النصوص، وجعلها راكدة في مواضع أخرى.

ولأن فتحي رضوان كان إنساناً شريفاً، ووطنياً غيوراً، ومناضلا سياسياً من الأنماط الفريدة في مصداقيتها، فقد كانت أفكاره المسرحية تصدر عن مبدأ أخلاقي يؤمن بوجوب تحرير الإنسان من نير المواضعات التقليدية التي تعوقه عن الوصول الحثيث نحو مستقبل أفضل، رغم أنه مؤهل بإمكانات إيجابية داخلية، وأخرى خارجية، وكلها في حاجة إلى حوافز خيرة لاكتشافها والعمل على تطويرها لصالحه. ولعل نهاية مقدمته الوجيزة لمسرحيتيه– «أخلاق للبيع»، و«عشر شخصيات يحاكمون مؤلفاً» – تفصح عن إيمانه المتفائل بقيم الإنسان الخيرة، التي كان يضعها نصب عينيه عند صولاته السياسية والأدبية:

« على أن مفتاح شخصية الإنسان، والمصباح الذي يكشف عن قواه المدخرة، وكنوزه المخبوءة، هو إيمانه بنفسه، وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوي عليه عقله وقلبه، من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة. وقد تنقدح شرارة هذا الإيمان، ويضيء مصباحه، لمجرد الوعظ والكلام فلابد من قوة، إما أن تنبعث من داخل الإنسان، وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجه، فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته، وقوته المضيعة.

فهذه المسرحيات إذن دعوة إلى الإيمان بالإنسانية واطمئنان إلى مستقبلها، والارتفاع عما نشكو منه إلى ما نؤمل فيه،

وتجاوز ما نراه إلى مالا نراه... فمستقبل الإنسان حافل بأشياء رائعة وأمجاد رفيعة». (ص١٠)

ومن ثم، كان مسرحه - المنعوت بالفكرى - لا يميل إلى التجريد الخالص، حيث تتصارع الأفكار فى المطلق، كما هو الحال فى مسرحيات توفيق الحكيم الموسومة بالذهنية، وإنما يتأسس على الفكر الواقعى الاجتماعى الهادف، المستمد من تجارب ممارس سياسى محنك، يستهدف تحقيق العدالة الاجتماعية، ولا ينى عن مقاومة الفساد، وفضح عوامل الانحلال الاقتصادى، والظواهر السلوكية المنحرفة الوبائية، كالنفاق الذى يتبادله الساسة والمسوسون. وعلى هذا، إذا ما ترصعت بعض مشاهده المسرحية بمناظرات عقلية الطابع، فإن ما يبرر مشروعيتها، هو أنها ذات جذور اجتماعية، وليست منفصمة عن الواقع..

*** النص**

مسرحية «إله رغم أنفه» (١٩٦٢) - التى يعنيها تحليلها هنا على نحو موسع - إحدى مسرحيات فتحى رضوان ذوات الفصل الواحد. وهى تتألف من أربعة مشاهد قصيرة، مكتوبة فى لغة عربية فصيحة تتميز بالرصانة والسلامة.

وقد حدد بنفسه مصدر استيحاء موضوعها فى السطور الأولى التى استهل بها نصه، وهو خبر نشرته الصحف فى

بواكير العقد الستيني، وكان مفاده، أن أحد رؤساء الوزارة في إحدى بلدان الشرق الأقصى وقتذاك، قد علم أن بعض مواطنيه قد أصبحوا يعتقدون أنه التجسيد الحي الأخير للإله الذي يعبدونه. ولذا، عبروا عن اعتقادهم هذا، بتماثيل نحتوها على هيئته، ووضعوها في المعبد- إلى جوار تماثيل الآلهة الأخرى - ثم عكفوا على عبادتها، وإحراق البخور في ساحتها، وإقامة الشعائر الدينية تقرباً منها.

ولما كان رئيس الوزراء هذا، على وعي حضاري مستنير، فقد استاء مما فعله مواطنوه، وأمر رئيس الشرطة بأن يتوجه إلى المعبد، ويقوم بتحطيم التماثيل التي نحتت على صورته. والحادثة - كما روتها الصحف - واقعية، وقد جرت - بغض النظر عن استخدامها تعبير الشرق الأقصى- للزعيم الهندي الشهير جواهر لال نهرو.

وتدور أحداث المشهد الافتتاحي للمسرحية - كالمشاهد الثلاثة الأخرى- في ردهة المعبد، حيث يجثم الصمت الثقيل، ويعاني الليل الأغطش نزعاته الأخيرة، وحيث التماثيل التي نحتت على شكل رئيس الوزراء تتناثر مع تماثيل أخرى لغيره، ويلفها جميعاً دخان البخور العطر، الذي يتصاعد من المجامر لينعقد في سماء المعبد. الجو ديني، ينبض- كالمألوف - بالمهابة التي توحي بالقلق، والخوف من أسرار المجهول..

وهناك - فى أحد الأركان - همسات من التوجس الممزوج بالدهشة، صادرة عن ثلاثة رهبان حليقى الرؤوس يرتدون الثياب الكهنوتية السوداء، ويتبادلون الوشوشة عن إحساسهم بوجود شبح يتحرك بين صفوف التماثيل، وكأنه لشخص يتراءى ويختفي في تربص وعلى مهل..

وكان الراهب الأول - الشديد الإيمان بالغيبيات - هو أول من تنبه إلى انبعاث الحسيس المجهول المصدر، فحث زميليه الآخرين على إرهاف السمع، فما كان من الراهب الثالث - المتجاسر المتشكك - إلا أن أنكر على زميله تهيؤاته، واتهمه - ساخرا- بالهلوسة..

ولما يعاود الشبح المجهول الهوية إصدار الصوت بخطواته الوئيدة الحذرة، يفزع الراهب الأول، معتقداً - دون صاحبيه الآخرين- أن الإله قد جاء إلي المعبد. ولهذا، يعزو ارتعاش يديه المثلجتين، ووجيب قلبه المضطرب، لا إلى الخوف لذاته - كما يتهمه رفيقاه - وإنما إلى فرط انفعاله، وشدة استغراقه فى التوقع.

وعلى منصة فى الجانب الآخر منهم، يتراءى شبح كبير الرهبان فى لباسه الدينى الأبيض، ويلوح أنه رجل ذو جسم ضخم، وقامة قصيرة، وبطن مستدير، وذقن تتدلى منه شعرات طويلة غير مكثفة... لقد جاء - هوالآخر- مهرولاً مذعوراً يأمر برفع المشاعل عاليا، عله يستبين حقيقة شخص ما دلف إلى

المعبد في عجلة، قد يكون لصاً أو عدوا خطيراً. ويزداد ارتعاش الراهب الأول فيروح يصلي: «مبارك أنت أيها الإله... مقدس أنت وممجد.. إنه بنفسه في شخص واحد منا يأتي إلينا، لينير بصيرتنا، ويهدينا الطريق.» (ص٩).

وعندما تنبعث الحركات المجهولة المصدر– مرة أخرى– يرتجف الراهب الأول التقي الورع، ويتوقف عن متابعة الابتهال، ويروح يتداخل مع زميليه الصامتين المتحفزين اللذين وافقاه على أن هناك – فعلا – وقع أقدام متلاحقة. ولما يعقب ذلك صوت وقوع تمثالين على الأرض، يهرعون جميعاً إلى حجرة خلفية، لإحضار مزيد من المشاعل والهراوات لاستجلاء حقيقة الطارئ المستخفي..

وفي المشهد الثاني تظهر حقيقة الشبح المتلصص الذي أهاج مشاعر الرهبان، إنه زهمو رئيس الوزراء، وقد استند بيده على فأس. ورغم أنه شيخ تجاوز السبعين من عمره، إلا أنه يبدو لطيفاً، وجم النشاط والحيوية، وينتهز فرصة رحيل الرهبان، ويواصل عملية تحطيم الأصنام التي أخذت أشلاؤها تتناثر يميناً وشمالاً.

ولما يعود الرهبان الثلاثة بالمشاعل والعصي من ناحية، ويأتي كبيرهم من ناحية أخرى، يجد زهمو نفسه في الضوء، محصورا بعيونهم البراقة الفضولية. وفي اللحظة التي يسألونه مرتابين عما إذا كان إلها من السماء، أم شيطاناً رجيماً،

يكتشف الراهب الثالث أنه زهمو، فيخر الراهب الأول على الأرض فى حركة تعبدية ضارعة، كما لو أنه أمام الإله، وقد تجسد في رئيس الوزراء. فيستنكر عليه زهمو هذا الاعتقاد، ويحاول اقناعه بأنه مجرد إنسان عادى، لا علاقة له - لا من قريب، ولا من بعيد- بمسائل الربوبية... بل إنه يتعرض - دون كثير من مواطنيه الأجلاء - لإهانات يمكن ألا يواجهها مواطن مذموم: «أيها الأخ.. أيها الراهب... قم.. قم.. فأنا حاكم هذه رالدولة، ولي خصوم يلعنونني، ويرجمونني كل يوم بأحط الألفاظ... لست إلها ولا نصف إله، ولا شئ يشبه الإله.» (ص١٣)

وحينما يرى زهمو الراهب الثانى قد ركع بدوره كالراهب الأول، وإصابة كبيرهم بذهول الدهشة، وأنه لم يبق إلا الراهب الثالث المتشكك الذى احتفظ بعقله الساخر بارداً، وبشعوره المحايد متماسكاً، يتخذه مصاحباً ليضئ له التماثيل بالمشعل الذى يحمله.. ويتمشى معه بين صفوفها، ويحاوره عن سوء محاكاة شكله الحقيقى فى التماثيل التى صورته إلها عابساً مقطب الجبين، بينما هو بطبيعته البشرية المحضة، يتسم بخفة الظل، وحب الدعابة والنكتة.

ولا يكاد كبير الرهبان يستفيق من غمرة الذهول التى غشيته حتى يسارع بالانحناء بين يدى زهمو، إلى أن تلامس جبهته الأرض. فيفزع زهمو لهذا التمجيد المتطرف، ويمد إليه يديه،

ويرفعه مستقيما، ويستنكر عليه إهانته لنفسه، بل ويذكره أنه من حقه أن يستدعي الشرطة للقبض عليه، لأنه انسرق إلى المعبد في غفلة حراسه، وحطم بعض التماثيل المقدسة التي له ولغيره. فيضحك الراهب الثالث ضحكاً خفيفاً من تلك المفارقة... ولكن لا يكاد كبير الرهبان يستوي واقفاً في خشوع ومذلة، ويتأمل في وجه زهمو حتى يعاجل نفسه بالسجود مرة أخرى، وقد تساءل رعباً: ترى، ما الذي جئ برئيس الوزراء في دجنة الليل، إلا لكونه تجسيداً للإله؟؟

ويأمره زهمو بالوقوف والتجلد، ويتطلع في وجهه وقد لاحت فيه أمارات الجزع والرهبة، وتفصد جبينه بحبات العرق، بينما بقي الراهبان الآخران خاشعين جامدين، يرقبان المناضلة الخفية بين الرجلين..

ورغم تأكيد زهمو لبشريته الخالصة، والمطالبة بالاطمئنان إلى تلك الحقيقة الراسخة، إلا أن كبير الرهبان يظل متماديا في التمجيد والتوقير حتى ليصرح بأنه «لا يقوى على التطلع في لألاء نوره الإلهي.»

ويدور حوار جدلي- أشبه بالمناظرة - بين زهمو، والرهبان الأربعة، يعد ذروة التيمة المسرحية إذ يجاهد زهمو في غضونه، أن ينفي عن نفسه في حسم الزعم بأن روح الإله قد حلت فيه. غير أن الرهبان يصرون على أنه الإله الذي نصت على أوصافه الكتب المقدسة منذ البداية، وانتظرت مجيئه أجيال ثلاثة قرون.

ويعاود زهمو الهجوم على الرهبان شاهراً سلاح السخرية والتهكم، لحملهم على الاقتناع بأنه مجرد آدمي دنيوي، يمارس مطالب وجوده العادية، ويسعى لإشباع حاجات إنسان غارق في لذائذ الماديات المباحة، وإذا كان ولابد من تميزه بصفات خاصة، فهو رجل سياسة محنك، وزعيم حزب يتبادل المناوشة مع خصومه، ورئيس وزراء يمكن خلعه عن مركزه، بل ولن يكون إلا سياسياً حتى مع رجال الدين. ثم يدلي بتصريح متخابث ينطوي على إشارة إلى احتمالية وجود مؤامرة تحاك ضده للقضاء عليه سياسياً: «ولو عرف خصومي أنني أصبحت إلها لفرحوا فرحاً شديداً، إذ أن معنى ذلك أنهم تخلصوا مني؛ وتحقق لهم ما عجزوا عن تحقيقه سنوات طويلة... ثلاثين عاما أو أكثر من الثلاثين.» (ص٢٢)

ورغم هذا الدفاع المنطقي، فإن الكهنة لا يتزحزون عن مواقفهم قيد أنملة. إذ يمعنون في التأكيد على إيمانهم به، وبالسماء التي اختارته رغم إرادته، لإن «الإله يختار من يشاء لما يشاء». ومع أنه يبدو الآن إنساناً، إلا أنه يتهيأ في باطنه، لحدوث الشرف الأزلي الأبدي، وانسلاخ كائن باق من شخصه الفاني. ولذا، يجب تقديسه، والتبرك به، والفناء فيه، وتجاهل قواعد التعقيل وتبريراتها، لأن عالم الروح له قواعده الخاصة.

ولا يسع زهمو إلا أن يصادم هذا التشدد، بالتجديف والكفر، لعل في ذلك ما يغضبهم، ويحملهم على النزول عن عنادهم

الصلب، ولكنهم يبدون ارتياحهم لتلك الظاهرة التى يرونها دالة على مرحلة ما قبل الحلول، كما ورد فى الأسفار الدينية، وعلى أن إرادة الله ثابته مهما تنصل من المهمة المقدورة عليه..

ويهزأ زهمو من محاصريه المحبين، بأن يسألهم مراجعة نصوصهم الدينية، لعلهم يكتشفون فيما يزعمونه خطأ، أو شبهة منه، لأنه آخر من يصلح لهذا الأمر، وربما كان المقصود بالتألية هو خصمه - زعيم المعارضة.

ولما يسألهم زهمو كسرة خبز وشربة ماء، لأن جهد المجادلة أشعره بالجوع، يتهلل وجه كبير الرهبان، ويبدى ارتياحه بأن يغمض عينيه، ويضم إحدى كفيه إلى الأخرى، رافعاً إياهما قرب أنفه، بينما يصيح الراهب الثالث مستبشراً: «لقد صدقت النبوءة» إذ جاء «فى السفر المقدس... أنه حينما تحل روح الإله فى إنسان، يكون أول ما يطلبه من خدامه، كسرة خبز وجرعة ماء» (ص١٨و ١٩). ويدل هذا المطلب البسيط- فى العرف الكهنوتى- على فضيلة التواضع، والتخلى عن الكبرياء، وعلى أن الإله حينما يتجلى فى صورة بشرية، لا يستغنى عن مخلوقاته من الناس، ويسألهم أقل ما يحتاجون إليه من طعام.. ويتمثل هذا الأقل فى كسرة الخبز وجرعة الماء اللتين تعدان خلاصة ما تسعى إليه البشرية، أما مادون ذلك، فهو عرض خسيس القيمة، ينأى عنه الأحياء المفعمة قلوبهم بالأمل، ودفء العقيدة..

ثم ينصرف الرهبان إلى الداخل فرحين لإحضار الطعام

الإلهى، وهم يرتلون تسابيحهم، تاركين زهمو وحده، يصفع التماثيل بنظراته الغاضبة، والفأس بيده ترتقب. وفى اللحظة التى يقرر زهمو الهرب من المأزق، يدخل عليه سكرتيره فى مجلس الوزراء، ومعه مدير مكتبه الشيخ الأشيب. وبهذا الدخول المفاجئ يبدأ المشهد الثالث من المسرحية، حيث يواجههما زهمو، وقد خرا ساجدين تحت قدميه تقرباً وتقديساً، مما يؤكد أن خيوط المؤامرة تنتظم حلقاتها كالشباك، على نحو ماهر شديد التدقيق.

ويثور زهمو على تلك الوضعية المقيتة، ويتهم الناس بأنهم قد ابتلوا فى عقولهم وقلوبهم بوباء التضليل الفتاك. ولكن السكرتير يرفض الاتهام بنقيضه، ويخاطبه متوسلاً: «أيها المعبود المقدس! لقد كملت نعمة الله عليك، فأصبحت صورته الحية، وأصبح صوتك صوت إرادته التى لاترد.. فتباركت سبحانك» (ص٣١).

وعندما يدخل الرهبان حاملين كسرة الخبز وشربة الماء فوق وسادتين من الحرير الناعم، يعاود السكرتير ومدير المكتب السجود. وحين يعلن الراهب الثالث (بل قل المؤلف نفسه) أن الخبز المقدم هو ثمرة رواها عرق الفلاحين، وكدهم الدائب فى هجير الصيف، وزمهرير الشتاء، يرفض زهمو الطعام وإلا حقق لهم بقبوله آية من آيات التأليه التى يدعونها.

ويتصادف أن ترعد السماء وتبرق فى تلك الآونة بالذات،

فيغتبط الراهب الأكبر، ويرى في ذلك مزيداً من العلامات المؤكدة لرؤيته، فينطلق سابغاً على زهمو مزيداً من الصفات الربوبية، مما يحمل الحاضرين على الالتفاف حوله وهم يلهجون بتسابيح الحمد والإجلال، ساعين إلى إقناع إلههم الشديد التواضع بقبول العرش، وإذا ما ادعى السكرتير أن كل أفراد الشعب يشيعون بأن زهمو صار إلها، أمن المدير على زعمه بأن أولاده في المدارس قد سمعوا أن روح الإله تقمصت رئيس الوزراء.

ويضيق الراهب الثالث - الشديد النفاق - حلقة الحصار حول عنق الضحية، ويعلن - وإعلانه نافذ- أنه يتحتم على زهمو منذ الغد أن يمارس عمل الإله في المعبد، حيث يتجرد من الغرور الإنساني، والثقة الزائدة بالنفس، والادعاءات الباطلة، وحيث يلجأ إليه الفقراء ويحتمي به المساكين، ويستمع إلى شكاوى المظلومين وأنين الحيارى المتعبين..

ويفزع زهمو- رجل السياسة الداهية - فزعاً شديداً، لهذا المستقبل الربوبي المسوق إليه رغما عنه، ويتهم الحزب المعارض له بالتآمر عليه، وتدبير تلك المكيدة في خبث وبإحكام لتجريده من زعامته الحزبية التي جاهد في سبيلها ما يزيد على ثلاثين عاماً، زج خلالها إلى أعماق السجون عدة مرات . لقد عُرف خلال عمره السياسي الطويل بالتفاني في حل المشكلات

الاجتماعية، وفى السعى إلى الفقراء الذين التفوا حوله وألقوا على كاهله أعباء همومهم ومتاعبهم.

ويقطع الراهب الثالث عليه الطريق، مدعيا بأن الفقراء لم يكونوا عنده هدفاً فى ذاته، وإنما كانوا وسيلة انتخابية، كما لم تكن بساطته غير ستار يتخفى فى تلافيفه غروره الذى لا حد له. أما التواضع المقبل عليه الآن كإله، فليكن له «عذاباً وتطهراً وتكفيراً»، عما وقع فى ماضيه.

ويثور زهمو، ويناضل بكل طاقاته ليتفادى السقوط فى الفخ المنصوب له، فيتخلى عن موقف المدافع العنيد، إلى موقف المهاجم الشرس. ويتهم رجال الدين بالنفاق والإفك، والعجز عن الإتيان بفعل إيجابى للفقراء والمستضعفين، بكل آلهتهم، ومعابدهم، وطقوسهم، وثيابهم الفضفاضة، وأصنامهم التى ينفقون عليها ألوف الدنانير المنتزعة من حقوق الجياع والمعسورين والمرضى. إنهم يجدون بشتى السبل للبحث عن مواطن الضعف فى الناس لاستغلالها ضدهم وابتزازهم، وتحصيل الأموال، وتحقيق النفوذ والسطوة، والعيش الرغد الذى لا يتوافر إلا فى قصور الأثرياء المتخمين بالثروات. ثم يطالب الرهبان بأن يتخلوا عن الخرافات والخزعبلات الكهنوتية، وأن يعفوا الإنسان من وصايتهم المعوقة لطاقاته المبدعة، بعد أن اهتدى إلى طريقه الصحيح.

ويواجه الراهب الكبير هذا التحدى المستفز، بأعصاب قدت من جليد، ويصر فى هدوء الواثق المقتدر على أن يجعل من رئيس الوزراء المتمرد إلها رغم أنفه، وأن يراه مجرد فأر حبيس يرتطم فى حوائط المصيدة كلما حاول الهرب.

وفى مفتتح المشهد الرابع الشديد القصر، يواجه زهمو حشود الناس وهى تقتحم المعبد، وتخر ساجدة تحت قدميه. ويتكلم واحد عنهم باسمهم: «نحن طليعة المؤمنين الذيم علموا أن الإله قد حلّ في جسدك، جئنا لنخر ساجدين بين يديك... طالبين منك الهداية والعون، تبارك الإله الذى أنت صورته، وتقدست أسماؤه». (ص٣٦).

وتتتالى وفود الحجيج للتبرك، ومبايعة روح الربوبية التى حلّت برئيس وزرائهم المحبوب، والذى يناضل الآن للانفلات من قبضتهم الفولاذية، واختراق حصار الراهب الأكبر الذى صمم على التمسك بأن إرادة مبدع الكون وبارئ المخلوقات هى التى تختار من تشاء لما تشاء... إلا أن عزيمة زهمو الصلبة، لا ترضخ للأمر الواقع، فتهيج مشاعره، ويرفع فأسه ويهوى بها بكل قوته علي التماثيل تحطيماً وتدميرا، وهو يصرخ من أعماق التحدي والرفض، مؤكداً بشريته: «سأبقى إنساناً»، «سأبقى إنساناً على الرغم منكم». وتنبلج فى نفس اللحظة تباشير فجر جديد.

* الحاشية

لاشك أن الخبر الصحفي العابر الذي استلهمه كاتبنا موضوع مسرحيته «إله رغم أنفه»، ينطوي - بطبيعته - على مادة موحية، في مكنتها إطلاق خيال المؤلف في أفقها الفسيح، وحفز العقل الواعي على تمحيص العلاقات - التي لا يبلى الحديث عنها- بين الحاكم والمحكوم: وهي- كما هو واضح - أصلح ما تكون لإلهام الفكر المبدع في غالبية بلدان العالم الثالث بالذات، والبلدان الأخرى التي تعاني سطوة الفرد الحاكم، وجبروت الرأي العام المضلل ضد إرادة الفرد الحرّ.. .

فعندما تتضخم أنا السلطان حتى تتجاوز حدود ذاتها البشرية، وتتخطى رؤاها كيانات الغير والكون، يخيل إليها - ولو للحظات متباعدة- أن مصائر الأمور مرتهنة بحركة الأنامل، وأن زيوس رب الأرباب لا يتكرر إلا فيها هي وحدها مرة واحدة.

وفي محيط هذه الأنا، تتصنع فئة السياسيين المتسلقين التي تكون بطبيعتها متهافتة المقومات، وتتوالد شرائح المنافقين والاستغلاليين، وحملة البيارق والمشاعل والمباخر، ونافخي المزامير، وقارعي الطبول، وناظمي المدائح، والمرتزقة من الوسطاء الكهنوتيين، حتى تصبح الزفة تبريراً للأخطاء الفادحة والخيانات العظمى، وتضخيما لفتافيت الحسنات التي لابد وأن تكون إنعامات إعجازية لا شبيه لتفردها في أمد البشرية، ولا في

أزلها..

عندئذ... يتخلق الإحساس بالألوهية فى الذات الأحدية حتى ولو كان صاحبها فسلاً رعديداً، أو سفاحاً جهولا، أو بهلوانا سانجاً... وعندئذ أيضاً، يغيب وعى الرعية، وتتخدر إرادات الراشدين، وتختلط القيم، وتتبدد الطاقات فى منحدر السالب، وتتوه القدرة على الفرز والتمييز، وتُصم الآذان المسئولة، وتنخرس الألسنة الموجوعة وتعمى العيون عن الحق وعن الباطل، ويسود القهر المركب، وتصبح العلاقة بين الحاكم والمحكوم - بالإكراه - علاقة وثنية شديدة الجهالة والبدائية...

ومن هذه الخلفية المتاحة فى واقع الشعوب المتأخرة، راح فتحى رضوان يصور فى مسرحيته موقفاً لصراع يجرى بين حاكم صالح يتوهج فوق قمة السلطة، وبين شعبه المغلوب على أمره، والذى تُسير طاقاته الداخلية والخارجية ترهات عقائدية فاسدة، تفرضها فئات المنتفعين من رجال الدين والسياسة والأذناب...

وبدلاً من أن تكون الغلبة فى المسرحية للضغط الميتافزيقى، والفكر الرجعى الاستغلالى، ويكون الاستسلام والاندحار من نصيب الواقع والفكر التقدمى - كما هى العادة فى كثير من المسرحيات التى تعالج مثل هذه القضايا برؤى سلبية - ينتصر المؤلف لمبادئ الإصلاح الاجتماعى الواقعية، ولإنسانية الإنسان

كقيمة متطورة، ويدعم رفض الحاكم أن يضحى بفرديته الحرة، حتى ولو كان الثمن هو منصب الألوهية، لأنه يعى أن فى وجوده المجتمعى- بكل رذائله وفضائله- إمكانية تنشيط الأفعال المؤثرة لصالح الناس، كما يدرك أيضاً أن تنصيبه إلها يعنى الانغلاق داخل مقام أو ضريح مصوغ من الذهب، تتمسح فيه الطبقات الاجتماعية المطحونة، وتسأله الحلول الشافية لمواجعها، والنصفة من واقعها الرذل السيئ، وليس هناك بالطبع- أية عملية، ولا نصفة، وإنما هناك الخواء الذى يكلف فقرهم قروشاً ودموعاً، ويزيد بؤسهم تعاسة.

ومن الملاحظ، أن فعل المسرحية كان يتطور فى بطء نتيجة الجدل بين طرفى الصراع، والذى يمثل أولهما زهمو برؤيته الواقعية المستنيرة، وآخرهما الرهبان الأربعة، مع أتباعهم من جموع الشعب الذين أضلتهم مؤثرات الجذب الغيبى... وإذا كان هذا الجدل - غير المعيب - قد تجنب المواعظ الساطية، والمواقف الأخلاقية المباشرة، فإنه أيضاً لم يكن ذهنياً مجرداً - كما أشرنا فى التقدمة - وإنما كان- بسخريته وتهكمه - يلامس واقع الناس، ويتيح فرص الإسقاطات والتأويلات لقارئيه ومشاهديه المعاصرين، الذين عايشوا فترة سياسية حرجة، كانت السلطة فيها فردية، وتؤمن بفرديتها المطلقة المنزهة عن السقوط فى مزالق الحكام الآخرين، ومن ثم، كان يُسعدها

التأليه وزياط التمجيد، كما كان يريبها صمت التفكير. ولعل اطراح المنطق التجريدى والاعتصام بالتجربة الإنسانية الواقعية، أو المحتملة الوقوع، سمة من أبرز سمات المسرحية، بل غالبية مسرحيات فتحى رضوان...

ولعل نقطة الضعف التى تلوح فى شخصية البطل زهمو، تتمثل فى أنه لم يكن إنساناً مثالياً فقط، وإنما كان لحظة تجسيد للمثالية المطلقة التى لا تعرف التردد، أو المحايلة، أو المناورة بالقبول والرفض. ولو كان زهمو تردد لحظة واحدة، وناقش- كسياسى ناجح - ملابسات المنصب المعروض عليه، ثم رفضه، لكان أميل إلى الطبيعة البشرية. إلا أن فتحى رضوان تجلى فى معالجته سياسياً أخلاقيا، لا كاتبا مسرحياً متمرساً يستطيع أن يصور - بنجاح - لحظة ضعف بطلة، دون أن يترك فى النفس أثراً له كسياسى متردد قابل للمفاوضة وخيانة مبادئه، مما يمكن أن يوحى لنا بأنه انتهازى برجماتى...

هذا. ولم تكن هناك حاجة شكلية إلى تقسيم المسرحية ذات الفصل الواحد إلى أربعة مشاهد، مادامت الأحداث تتتابع فى مجرى زمنى ومكانى متصل الحلقات، وخاصة إذا ما أدركنا أنه لم يعد دخول أية شخصية إلى الموقف أو خروجها منه مشهداً، كما كان الحال فى بناء المسرحية الفرنسية النيوكلاسية مثلا...

وعلى نحو عام، فإن مسرحية «إله رغم أنفه»- كفالبية

مسرحيات مؤلفها- يمكن أن تنتمى إلى مسرحيات الأفكار التى شاع نمطها فى أوروبا خلال النصف الثانى من القرن الماضى، وكان رائدها هنريك إبسن، وأبرز فرسانها برنارد شو الذى تأثر به كاتبنا المصرى. إذا كانت المسرحية - قبل شيوع هذا النمط- تعتمد فى بنائها على قيام ثلاث مراحل متتابعة ومتداخلة. وتتمثل المرحلة الأولى فى البدايات التى تعنى العرض ونقطة الانطلاق، ثم تتلوها المرحلة الثانية التى يتأزم فيها الموقف ويبلغ ذروته، وبعدها تأتى المرحلة الأخيرة لتقدم حل الأزمة...

أما مراحل بناء مسرحية الأفكار فهى ثلاث أيضاً، تتشابه فيها المرحلتان الأوليان مع نفس المرحلتين فى المسرحية التقليدية السابقة، ولكنها تخالفها فى المرحلة الثالثة التى تتميز بالمجادلة وعدم الاهتمام بطرح حلول للأزمات المثارة، أو المواقف المعقدة، إنما تولى عناياتها بالجدل الذى يعقب الأزمة، والذى يمكن أن يطول، ويكون أهم مرحلة فى المسرحية، تدل على طول باع المؤلف.

ولو كان فتحى رضوان- من هذا المنطلق- قد توفر على التأليف للمسرح، ولم تتجاذبه نشاطاته القضايا القومية، والمناوشات السياسية، لكان فيه للمسرح العربى شئ غير قليل من برنارد شو.

ولنا أن نتساءل بعد استعراض الخبر الصحفي المستلهم، وفحوى المسرحية ومغزاها المعرفي: ترى، كم حاكماً في تاريخ مصر الطويل تمسك بإنسانيته كإنسان، ورفض التأليه، وغضب للحق والخير والجمال، وحمل فأسه، وحطم بنفسه تماثيله التي نحتها المنافقون له في صور مادية وأخرى أدبية، وواجه شعبه كفرد ينتمي إلى دولة، وليس هو وحده كل الدولة؟؟... ترى كم؟؟

ببليوجرافيا عن مسرحيات فتحي رضوان

أ - المسرحيات الطويلة

١- **دموع إبليس** (أربعة فصول). القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٦.

عرضتها فرقة المسرح القومي في دار الأوبرا (الخديوية) في موسم ١٩٥٨/٥٧ من إخراج نبيل الألفي.

٢- **أخلاق للبيع** (أربعة فصول). القاهرة: دار الهلال (كتاب الهلال- العدد ٧٩)، أكتوبر، ١٩٥٧ (بالإضافة إلى):

٣- **عشر شخصيات يحاكمون مؤلفاً** (فصلان). نفس المجلد السابق.

أخرجت في البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة.

٤—**شقة للإيجار** (أربعة فصول) القاهرة: دار التحرير للطبع والنشر (سلسلة كتب للجميع) يونية ١٩٥٩.

عرضتها فرقة المسرح القومى، فى موسم ١٩٦١/٦٠ من إخراج نبيل الألفى.

٥—**الحائرون** (ثلاثة فصول). القاهرة: دار الهلال (سلسلة روايات الهلال- العدد ٢٧٨)، فبراير ١٩٧٢.

(بالإضافة إلى:)

٦—**يابدر** (ثلاثة فصول) نفس المجلد السابق. ولقد أعيد نشرها تحت عنوان آخر:

ناظر وقف. القاهرة: هيئة الكتاب (سلسلة مسرحيات مختارة، ١٩٧٣.

٧—**فاتح الأندلس** (لم تنشر)

٨—**أوديب حراً** (لم تنشر)

ومسرحيات أخرى مجهولة.

ب - المسرحيات القصيرة

١—**إله رغم أنفه** (عرضتها فرقة المسرح القومى فى موسم ١٩٦٣/٦٢، مع مسرحيتين أخريين تاليتين) وهذه المسرحية من إخراج محمد عبد العزيز.

٢—**ليته مات**.

٣- الميت الساخر.

٤- المحلل.

المسرح القومى ٦٢/١٩٦٣، من إخراج نور الدمرداش.

٥- الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام.

المسرح القومى ٦٢/١٩٦٣، من إخراج سعد أردش.

٦- الصغار والكبار، مجلة «المجلة». القاهرة: العدد ١٠٩، يناير ١٩٦٦.

٨- أصل وصورة. مجلة «المجلة». القاهرة: العدد ١١٣، مايو ١٩٦٦.

٩- السفير المخطوف. جريدة «صوت العروبة» بيروت: العددان ٣٦٥٧، ٣٦٥٨، ديسمبر ١٩٧٠.

١٠- مومس تؤلف كتاباً، ومسرحيات أخرى. القاهرة: دار المعارف (سلسلة «أقرأ» العدد ٣٣٩) مارس ١٩٧١.

وتتضمن المجموعة:

١٠- مومس تؤلف كتابا.

١١- المطاردة المقلوبة.

١٢- موعظة آخر الليل.

١٣- النحو والموت.

١٤- إحترس من الكلب.

انكسار بطل «يميت ويحيى» عند نجيب محفوظ

قبل أن يهتدى نجيب محفوظ إلى الجنس الأدبى الأمثل والأنسب لطاقاته الخلاقة، ومكوناته النفسية والاجتماعية، أخذ يتردد فى جولة قلمية - لم تدم طويلاً - على الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، بحثاً عن ذاته الإبداعية... إلا أنه لم يتابع الكتابة فى كل مجال تحاور معه من قبل، وإنما احتضنت مواهبه أصول تلك المجالات وتمثلتها فى جنس أدبى واحد، عكف على تجويده ومتابعة تحركاته التجديدية والانتكاسية على مسرح التعبير الفنى فى الداخل والخارج، حتى أينعت رواياته ومواليدها الأقصوصية، وقد توافرت فى صنعتها، مذاقات الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، والاجتماع... والفن.

وقبل أن يلج نجيب محفوظ ميدان التأليف المسرحى بتجاربه المحدودة، كان اسمه قد سبق إلى التعريف به أدباء مجتهدون، قاموا بإعداد أهم رواياته إعداداً مسرحيا، كـ «زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، و«بين القصرين». و«قصر الشوق»، و«خان الخليلى»، و«اللص والكلاب» وغيرها. وبغض النظر عن أزمة التأليف المسرحى التى حملت هؤلاء المعدين على البحث عن مصادر علاج مُسعفة، فإن روايات نجيب محفوظ بطبيعتها، مشبعة بمواقف وشخصيات، وحوارات، ومناخات درامية الطابع، تُغرى ذوى الحس المسرحى بمسرحتها، وتغيير وسيلة أدائها

الأصلية التي خلقت عليها، إلى وسيلة أخرى سمعية وبصرية. وكان في ذلك إيحاء خفي إلى الكاتب لأن يتهيأ لمجئ الفرصة النفسية والاجتماعية، كي يجري بذاته بعض المحاولات المسرحية التي قد تشجعه على المضي قدما، أو تقنعه بالتوقف... والإمساك.

وحينما وقعت نكسة يونية عام ١٩٦٧، كشفت عن جرائم عسكرية خطيرة، وفضائح أخلاقية شائنة، وشعارات خاوية لا مبالية، مما مرمط الشرف القومي في أوحال المهانة والخزي، وأذهل الضمائر الحية، وأحبط الحس الثقافي اليقظ، وأحال المناخ العام - الذي كان بطبيعته خائفاً قبل النكسة - إلى مناخ كابوسي قاتم ينعب بصيحات الانتحار، وأصلح ما يكون لتوالد أشباح الهستيريا في الأدمغة الواعية...

وكان من الطبيعي، أن ينعكس ما جرى، في الآداب والفن على نحو جارف وبارز، كاحتجاج عارم ضد عار الهزيمة وعواملها التي خلطت الوهم بالحقيقة، والضلال بالصدق، ومفاهيم الحرية والعدل بألفاظ ركيكة متهافتة المدلول. إلا أن رد فعل السلطة بقبضتها الفولاذية أوقف اندفاع تيار الاحتجاج المحتمل، والسخط المتوقع، وسمح للمتسرب منه بأن يكون متوارياً، وخافت الجرس، وأن يكون رمزياً موغلاً في غموضه حتى امحاء القسمات، ومن ثم، لم يجرؤ ضمير معذب على

المطالبة بتعليق المشانق ومحاكمة المسئولين عن وقوع الكارثة المهولة التى أقيمت لها المواكب، وتهليلات الزياط ومهرجانات النفاق، وكأنها (نصر)، ولكنه مقلوب رأساً على عقب!! تُرى... بعد أن غابت طويلاً أمام الفكر الموضوعى الحر، باحة استقراءاته، ولم تعد الثقة هى محك التحكيم، هل يتابع نجيب محفوظ بناء نقوده الاجتماعية على نحوها الجارى، وقد طفحت نفسه بغتة بمرارة الفجيعة القومية، وهو الفنان السياسى؟؟ أم ينخرس تماماً، ومعه عذره المباح؟؟.. أم يكون صادقا مع أحاسيسه المخلوطة التى شوشتها النكسة، ويبحث لتفريغها عن أدوات تعبير مناسبة، يستوحيها من قوالب صمويل بيكيت وأنداده من العبثيين، حتى يتلاءم الشكل اللامعقول، مع ما يثقل النفوس من أخلاط الهلوسات والمشاعر اللامعقولة؟؟

الحقيقة، أنه قبل أن يستفيق خياله من غشية الصدمة التى سببتها الهزيمة العسكرية المثالية فى سلبياتها، عكف - بين شهرى أكتوبر وديسمبر من عام ١٩٦٧- على تفجير مكبوتاته فى مجموعة من الأقاصيص التى وضع فوقها كلها عنوان أولاها، وهو «تحت المظلة»، بينما كان هو تحت سقف رقابة داخلية، تتأرجح بين عدة أقطاب مغناطيسية متجاذبة، يقودها اللاوضوح، وسط القلق، والتمرد، والرمز، والاتهام، والأمل، والإحباط، والحلم، واليقظة، والمجهول، والغضب، والتلميح،

والتصريح، والسرحان، والمرارة... ألخ.

وهذه المجموعة - التى تترسخ بأصداء الهزيمة - تتألف من ست أقاصيص، يتبعها خمس مسرحيات قصيرة من ذوات الفصل الواحد، استهلتها مسرحية «يميت ويحيى»، التي نعرض لها هنا، كأول عمل إبداعي مسرحي كتبه نجيب محفوظ...

* رفض المصير

يكاد عنوان (المسرحية) نفسه يوحى بأنه جاء على غير المألوف الذى درجت على سماعه الآذان، بأن يكون الإحياء سابقاً على الإماتة، مثلما وردت فى ذلك ما يزيد على عشرين عبارة قرآنية كريمة. وهذا القلب فى المألوف قد يثير التساؤل بعد قراءة ما نسميه مؤقتا بالمسرحية- عمن يقوم بإماتة الحى الكائن فى الوجود، ثم بإحيائه على النحو المجازى المحدود، لا الدينى المطلق. ولعل فى ذلك ما يشير ضمنياً إلى العملية التكرارية التى تجرى على أرض واقع جغرافى محدد خلال حقب عديدة من عمره المديد، الذى يتسلسل فى حلقات من الموت والحياة... (ويقيناً، سبحان الله وحده الذى يميت ويحيى)..

أو لعل ضمير المؤلف - أثناء الكتابة - كان ينطوى على معنى هائل، لا سبيل إلى التعبير عنه، إلا أن يوجزه فى عنوان بسيط، تركه ليعلق عليه المفسرون رؤاهم المحتملة.

ومسرحية «يميت ويحيى»، يمكن تقسيمها - رغم التماسك

العضوى– إلى حركتين: تتمثل أولاهما فى تحليل أعراض العلة الإشكالية القائمة، وأخراهما فى الوصفات الطبية المقدمة للتداوى والانتهاء بالاختيار الفردي..

وتبدأ الحركة الأولى بانفراج الستارة عنن منظر تجريدى، يتألف من مستويين: أحدهما أمامى، والاخر خلفى. وفى جانب من المستوى الأول – المضاء والأوسع مساحة – تنتصب نخلة، توازيها فى الجانب الآخر ساقية معطلة. ولعل هذين العنصرين الزراعيين يرمزان إلى الأرض الصحراء، التى يرويها النهر، لا المطر، وكأنها الآن الوطن يرين عليه وجوم الحاضر الذى ألزمته به الظروف القاهرة..

أما المستوى الخلفى الأعلى من خشبة المسرح، فيكاد يناقض المستوى الأول فى بعض مناحيه، ويماثله فى بعضها الآخر، إذ تغشاه ظلمة، تلوح خلالها أشباح لأناس رقود، وآخرين موتى أو نيام.... وبهذا، يتمثل الماضى فى مقابل الحاضر، على نحو تفشى معالمه البشرية، عمن ماتوا وفنوا، ومن ماتوا ولكن لاتزال تنبض عنهم ذكرى دائمة فى الحياة...

ومع انفراج الستارة، وتحديد المنظر لموقع الأحداث تلوح فتاة حسناء فى ثياب لا تدل على انتماء إلى بقعة جغرافية معروفة، أو حقبة تاريخية معينة، وإنما أريد لها بهذا أن تعيش فى المطلق، هرباً من الإيهام بالحاضر...

وتتمشى هذه الفتاة - التى لم يطلق عليها اسم، مثلما لم يطلق على بقية الشخصيات - بين النخلة والساقية، وقد تملكتها حيرة المستنكر وحزن المتألم، لما يترامى إلى سمعها الآن من ضوضاء اقتتال ناشب بين اثنين، تتخلله أصوات الضرب والشتم والتهديد والوعيد، مما يمكن أن يوحى للمشاهدين - أو القارئين- المعاصرين أن فى ذلك الاشتباك رجع صدى للمعركة التى دارت رحاها فى واقعهم منذ أشهر قليلة. وهذا الإيحاء، يستدعى بالضرورة، أهم شخصيات تلك المعركة الفعلية، وأبرز ملابساتها لإجراء عملية إسقاط شبه حتمية، وإلا كان هذا العمل المسرحى بذاته، وبدون تلك الملابسة محدود المدلول. ويعنى ذلك،أنه يصعب على القارئين- من غير العرب القريبى العهد بزمن النكسة - الاستدلال على مغزى المسرحية، بسبب ارتباطها العضوى بظرف قومى تاريخى محدد، لابد من الإلمام به، ومعايشته عقليا ونفسيا قبل تذوقها، حتى وإن صعب تفسير مراميها. من ثم، نحس أن نقطة الضعف فى تلك المسرحية تكمن فى أن محاولة إكسابها صبغة التجريد، عجزت عن جعلها رمزاً مطلقاً، يعيش فوق حدود العصر والموقع... ولهذا، ستبقى صدى لوضعية تاريخية لابد من التعرف عليها مسبقا، مادامت جذور المسرحية ظاهرة فوق السطح، لا مدفونة - كما كان يتوقع لها - فى أرض فكرية مجهولة، التحم زمانها بمكانها...

إن الفتاة المكروبة تستعيذ- فى مونولوج قصير- برب السموات من شرور هذا الاحتراب، وتسأله الكفاية من الأمان والطمأنينة. وهى فى تلك المناجاة تبدو ذات فطرة دينية، كما تبدو مترددة فى تسبيب همها الدائم: هل يرجع إلى إثم قديم؟ أم إلى بلاء مركب فى دمها؟ أم إلى غياب الإرادة الصحيحة القادرة على إصلاح الأخطاء التى تقع؟؟

وفى هذه التساؤلات الاستنكارية، تلخص الفتاة - أو قل مصر الآن- مشكلتها التاريخية التى يكتنفها جزع دائم، لم تستطع أن تعزوه إلا إلى واحد من ثلاثة احتمالات: أولها- كثانيها- ناتج عن حس دينى عميق، يؤمن بتوارث الذنوب، وأن الذنب الفادح عقابه بلا نهاية، وكأنها بذلك تكفر عن خطيئة الإنسان الأولى... أم ترى، أن القدر الجبار قضى بأن يكون هذا العذاب التاريخى جزءاً من صميم تكوينها وطبيعتها، ولا مهرب من حتمية وقوعه إلى الأبد؟؟.. وهذان الاحتمالان اللاهوتيان اللذان يقعان بين الأزل والأبد، ويعتبران ميراثاً دينياً، يليهما الاحتمال الأخير العلمانى الذى يرى بأنه لم يقيض لها المصلح المستنير القادر، الذى يستطيع بعقلية الواقع، وإمكانات العصر الفكرية المتاحة، أن يجنبها ما تقع فيه دائماً من إحن وأزمات متتالية، تحييها كى تميتها، ثم تحييها... وهكذا دواليك... وكأنها صورة سيزيفية مكرورة...

وفى اللحظة التى تلوح فيها الفتاة محسورة، وقلقة على الفتى الذى يحارب عدوه فى الخلاء (ولربما كان سيناء)، ينقذف من الخارج، وكأن قدماً جبارة دفعت به فى عنف مهين، فيرتمى مغشيا عليه تحت النخلة. وتهرع الفتاة إلى الفتى المهزوم وتمسح على خده فى حنو، بينما هو يناديها مرة بأبى، وثانية بأمى، ومرة أخرى بزوجتي، وكأنه يستجير- من عظم الوجيعة- بأقرب الأرحام إليه.

ويدور حوار طويل بين الفتى والفتاة، يتسم بالعبارات القصيرة المتبادلة فى ايقاع متسرع، وهى تحمل دلالات مركزة، ومعاني تكاد أن تتكرر، حتى لتوشك أن تفضى فى النهاية إلى الملل، رغم أن كل سطر فيها يكاد يشير إلى ضمنيات واقعية..

إن الفتاة التى تشفق على الفتى من مغامراته الخائبة، تحضه على الاسترخاء في حضنها حيث الدعة والدفء، والأزهار المتألقة، والثمار اليانعة، وحيث المنجاة من الصعاب. «ليتك تقنع بصدرى ملاذاً لك من متاعب الدنيا». ومع أن الفتى المنكسر يبين عن هواه بها، ويقرها على عطاياها السابغة، إلا أنه- بعد أن يتحسس رأسه وعنقه من شدة الألم- يرى فى الركون إلى كنفها ما يؤدى إلى الضعف، والمهانة، و«ترهل العضلات»، وتثبيط الهمم، والقضاء على الآمال العريضة. ومن ثم، فهو يؤثر على دعوتها، الانطلاق، والاستقلال بالرأى، والثقة

الزائدة بالنفس، والمغامرة عند «حافة هاوية الخطر حيث احتمالات الموت والحياة». وكلما أمعن الجدل في مساره، أحسسنا بالمجابهة تحتد بين الإغراء بالمسالمة والتنعم بالسلام، وبين النزعة الفردية إلى المخاطرة وتحقيق الانتصارات العسكرية والمجد التاريخي، دون اعتبار لما يتمخض عن ذلك من ضحايا وكوارث..

وفي غضون هذا الاحتداد تتهمه الفتاة بالأنانية، والشوق اللاهب إلى رائحة الدماء، وإلى حيث « فظاظة الخلاء»، و«الدم، والتشرد، والغبار»، و«الوجه الملطخ بالدماء المثير للرعب»، وإهالة «التراب على رجل من الرجال لدى زلة قدم». ويرد هو على ذلك بأنه رغم إيمانه بها، يخشى جانبيتها المدمرة، التي تؤدى إلى الجبن، وعمى البصر، وتلاشى الآمال في الدعة والخمول، مما يتناقض مع سعيه إلى تحقيق «زلزلة هتاف النصر فوق جثث الشهداء».

ويتمحك الفتى المهزوم متأسيا بأمجاد أسلافه، راغباً فى الاقتداء بانتصاراتهم الحربية الباهرة، غير أن الفتاة تستنكر في حسم تطلعه إلي الوراء حيث الخواء والموتى، بل والموت نفسه الذى يعد عدوها، «وعدو الحياة الأول». ولكي تثنيه عن تعلقه بوهمه وترده إلى حال واقعه، تذكره بالحرب التى أهاجها ولم يكن مهيئاً لها، وكان يعتقد أنها جولة من جولات المزاح الذى

حذرته من اعتياده والمغالاة فيه، حتى أصبح جزءاً من تكوينه النفسى وممارسته اليومية:

«الفتاة: لقد أشعلت غضبه بمزاحك...

الفتى: المزاح من آداب حياتنا، فكيف يكون جزائى ضرباً أليماً موجعاً!!» (ص١٣٥).

ولاشك أن تلك الغمزة الكاوية التى تعمدها المؤلف تحرض قارئى المسرحية على الرجوع إلى مخزونات الذاكرة، للوقوف على آثار متبقية من ملابسات حرب يونية، والتى تستعاد – بلاشك– وهى مهيأة للتوازى والتماثل وإثارة الأوجاع.

وقبل أن تغادر الفتاة، وهو لايزال متشبثاً بعناده، تترامى إلى سمعه قهقهات عدوه المنتصر فى وحشية ساخرة، كأنها لطمات على وجهه، تتحداه وتستفز شعوره بهزيمته. ومرة أخرى، ينفر إلى المسطبة غاضباً، سائلاً أهلها أن يجيبوه. ولكنه– كالعادة– لا يتلقى غير رجع صدى تساؤلاته عن ماهية الحقيقة، وعن طبيعة البطل، هل هو المحارب، أم المسالم... وبعدئذ، يرتد عنها مطالباً بطبيب...

وهكذا، عمدنا الإطالة فى استخلاص رؤيتى الفتاة والفتى المتعارضتين إزاء القضية المطروحة، والمحقونة بأبرز أزمات العالم الحقيقى الذى كان يحتوى المواطن المصرى نجيب محفوظ، مثلما يحتوى بنى قومه....

ومن الملاحظ، أن هذا الجزء من المسرحية الذى يقوم على نحو ليس غامضاً تماماً فى الاستدلال على مرموزاته، يخشى فى جزئه الأخير أن يناقش المقترحات العلاجية التى قدمت فى الواقع الفعلى نقاشاً مفتوحاً أو شبه مفتوح. لذا، راح يتخفى فى مزيد من تلافيف الرموز حتى استبهم. وكأن مرجع ارتياح المؤلف لهذا الالتباس دافعان من التخوف الذى كان عمدة المشاعر عصر ذاك. والتخوف الأول هو أن تأتى المناقشة تقريرية ومباشرة وأقرب ما تكون إلى التقرير الصحفى، أما ثانيهما فظرفى، وهو أن حراس النظام السياسى عصر ذاك لم يكن يسمحون برفع أصابع الاتّهام معلنة واضحة، ولكن كانوا لا يمانعون من لجوء شطر من المعارضة إلى استخدام تورية التورية، حتى تلتبس المعانى وحتى يمكنهم التعامى عنها، إن هم لم يدركوا تماما...

* الاختبارات الصعبة

ويجئ الطبيب الملتحى المجهول الهوية بالنسبة لنا- ولكنه يكاد معروفا للمؤلف وحده - ويجرى حواراً جدليا مع الفتى القلق، الباحث عن طريق الخلاص ودحر عدوه المنتصر.. ويتكلم الطبيب عن الوباء الذى دهم أفراد الشعب كلهم- بمن فيهم هو- وأخذ يهدد رجال الدولة أنفسهم حتى أفزعهم، فنشطوا يجندون الأطباء لمقاومته. ومن خلال تراشق الحوارات السريعة بينهما،

يستخلص الطبيب الممروض من إجابات الفتى الممروض، اثنى عشر عرضاً، هى أعراض الوباء الكاسح، والذى يبدو أنه سبب الهزيمة. وتتحدد تلك الأعراض فى:

١- المحـــاورة والمداورة، ومراوغة الوصول إلى الهدف مباشرة.

٢- المجاملة بلا قدرة على إتيان الفعل أو توافره.

٣- التباهي بالأصل العريق وانجازات السلف العظيمة.

٤- إدعاء التحمس لظروف العصر.

٥- الهرب من مواجهة الصراحة إلى التمارض.

٦- المبالغة والتهويل.

٧- الصمت كمهرب من الإحراج.

٨- الضحك بلا سبب.

٩- التمويه عن طريق الاستغراق في الضحك رغم التأكد من وضوح أعراض الوباء.

١٠- مهادنة المتحرش به سوءاً، والتحريش بمن يحسن معاملته

١١- الغضب حيث يستوجب الحلم.

١٢- الهذيان اللفظي بإصدار أصوات كلامية، لامدلول ملموساً لها..

ولاشك أن تلك الأعراض الوبائية التى عددها الطبيب - والتى

رزى بها كل فرد فى المجتمع، حتى هو نفسه - لا تدل على نواقص مادية أو اقتصادية، وإنما انحصرت كلها فى السلوكيات والمعنويات المرضية التى أصبحت نمطا مجذرا فى الثقافة الاجتماعية العامة، يمارسه الزعماء والقادة والرعايا جميعا، مما سهل على الأصحاء من الأغيار، دحرهم وإذلالهم. وهى- كما هو واضح - علل مزمنة يصعب افتقاد إحداها فى جسم المجتمع المصرى، والتى أدت بالحتمية - وقتذاك - إلى كارثة الهزيمة الحزيرانية.

ويقترح الطبيب على الفتى- الذى دلت ثرثرته على أعراض المرض الوبائى المنهك - أن يتداوى بدواء واحد ناجع وفعال، ومجرب، ولا بديل له. وهو أن يسير على يديه، ويسمع بعينيه، ويرى بأذنيه، ويتذكر بعقله، ويعقل بذاكرته. وكأن الطبيب يذكر مريضة بتبعة زعامته التى هى إمامة للشعب، وبأن فساد السمكة - وبالتالى علاجها- يبدأ من رأسها..

ثم ينصرف الطبيب مشكورا إلى حال سبيله، تاركا الفتى يفكر فى العلاج المقترح، والذى يبدو - كما هو واضح - قلبا متهمكا لمنطق التوظيف الحقيقى لأهم أعضاء الجسم المستخدمة فى إدراك الواقع، مادام المروض يعتقد - خطأ- تمام الاعتقاد أنه يوظف أعضاءه تلك على النحو الطبيعى النموذجى، ولكن لا تأتيه من وراء ذلك غير الهزائم. ولعل فى هذا القلب الشاذ ما

ينبهه إلى تصحيح ممارساته، حتى يكون قادراً فعلاً على استيعاب الحقائق وتحقيق طموحاته...

ولا يكاد الطبيب يختفي، حتى تنفجر قهقهة العدو تستهزئ بالفتى المغلوب، فيستشيط غضباً على غضب، ويعقد العزم على إخماد الصوت الكريه، وتأديب صاحب، وعندئذ، يدخل رجل عملاق، بادى الاعتداد بنفسه، ويبتسم للفتى فى تودد، مدعياً صداقته، ومعرفته السابقة به، ويشيد بقدرته على مساعدته فى الانتقام من عدوه، لأن وظيفته التى اختارها هى إقامة ميزان العدالة فى العالم. ويتأبى الفتى على رغبة العملاق فى مساعدته، معلناً أنه تلقى الضربة وحده، وعليه بالتالى أن يكون وحده المسئول عن ردها...

ترى من يكون العملاق؟؟ إن التفسير النقدى يتردد طويلا عند محاولته إتاحة فرصة للإسقاط السياسى المتوقع، وخاصة عندما ينسب العملاق إلى نفسه علاقات غامضة، كادعائه بأن أسرته كانت لها بأجداد الفتى أواصر مودة قديمة، وأنه هو شخصيا جزء من المكان حيث رزقه وأصهاره (؟؟؟) مما يستبعد من الذهن أن يكون المرموز له، هو إحدى القوتين العالميتين كما رأى بعض النقاد... إنه إحداهما - على ما يظن- ولكنه ليس إحداهما تماماً بعد الصلات الغريبة التى ألحقها المؤلف بحديث العملاق عن شخصيته، وكأنه بها يتعمد

تخفيه وإلغازه...

وبعد أن يتنصت العملاق جيداً إلى صوت القهقهة الساخرة المترامي من بعيد، يكتشف - وهو مسرور- أن صاحب الصوت هو أحد أقربائه من ناحية الأم، وأن لهما ذكريات طفولة سعيدة لا تنسى. ولهذا، يتراجع عن موقفه المعضد للفتى، ويستبعد نية الانحياز له في قتاله، مفضلاً أن يكون رسول سلام بين الخصمين المتحاربين إكراما للفتاة الجميلة الحكيمة، وتقديرا لصلة قرباه بالطرف الآخر، حتى ولوعده الفتى بذلك، معتديا وقاطع طريق. بل ويروح العملاق يثني على عدو الفتى، ويراه شابا ضحوكا، خفيف الروح، يحب المزاح مثلما يحب الحياة الآمنة، وأنه «لا يكشف عن مكنون كنوزه، إلا لمن يحبه ويفهمه».(؟)

وتتدخل الفتاة - التي لا يهمها شئ في الوجود سوى الحب- في المجادلة الناشبة بين الفتى العنيد المصر على قطع المفاوضات الاستسلامية، وبين العملاق الراغب في فرض حلف ثلاثي متصالح برأسه - وبعد أن تتلاشى قهقهة العدو المتهكمة، ينصرف العملاق في صحبة الفتاة المؤيدة له، تاركين الفتى وحده يفكر في هدوء، لأن المجادلة بطبيعتها تحرضه على مواصلة العناد والمكابرة. ومرة أخرى يستغيث الفتى- المصمم على القتال وحده - بأهل المسطبة، ولكنه - كالعادة - لا يتلقى

إلا صدى ما ينطق به...

ثم يدخل على الفتى- المتخبط بين روح الاندفاع والعجز الفردى- شحاذ أعمى، يتحسس طريقه بعكاز يمسك به، وفى بداية التعرف، يتناكف الرجلان على الكلام حول من نادى على الآخر. وبعد المهادنة، يحكي الشحاذ طرفاً من ماضية الذى ينطوى على إلماحات سياسية تتعلق بالأنظمة الحكومية الأساسية فى العالم فقد ألحق ذات يوم بملجأ، كان ناظره فظاً غليظ القلب، ولصا لا يستحى.. وكان وجود الشحاذ على رأس المتمردين ضد الناظر السيئ، سبباً فى فصله من الملجأ، إلا أن هذا الفصل جعله يحس بأن الحرية الشخصية، هى أقيم من الأمن نفسه، كما علمه الانعتاق من أسر القهر أن يرى بأذنيه، وأن يسير على يديه، وذاك- كما نلاحظ- بعض النصيحة العلاجية التى أسداها الطبيب للفتى من قبل، ثم أعيد الشحاذ - كما قال- إلى ذات الملجأ، إلا أن ناظره الجديد- هذه المرة- كان عادلاً رحيماً، ومولعاً بالنظام إلى درجة التطرف: «الأكل بميعاد، والشرب بميعاد ولا (مؤاخذة) بميعاد، والنوم بميعاد..» (ص١٦٥). إلا أن الشحاذ- الحبيس هذا النظام الصارم والعادل فى نفس الوقت، والذى قد تشتم فيه نفثة التطبيق الشيوعى - لم يتمرد عليه - حتى لا يغالط ضميره - وإنما فضل الهرب منه، كى لا يتحول إلى حجر أصم. وبهذا، أصبح -

مرة أخرى - طليقاً وسعيداً بحريته، وإن اضطر إلى أكل اللقمة العفنة، فوق التراب مع الحشرات.

وبعد أن يقدم الشحاذ مجملا لسيرته الذاتية - على نحو يتقافز فوق حافة التغامض- ينصرف عامداً، غير أبه برغبة الفتى في استبقائه، والاستزادة من تجاربه - ذات التعريضات الأيديولوجية- التي أثارت إعجابه...

*** القرار**

ولا يكاد الشحاذ يتوارى عن المكان، حتى يعود العملاق ومعه الفتاة، بعد أن تركا للفتى الرافض، فسحة من الوقت للتفكير والاقتناع بالرأي المطروح. وفي حزم أكيد، يصيح الفتى: «أيها السيد الذي يحب الشر، ويحب الخير أحياناً لحساب الشر. أيتها السيدة التي تحب الخير، وتحب الشر أحياناً لحساب الخير. إليكما رأيي النهائي: سأصون كرامتي حتى الموت». (ص١٦٦).

وتخفي الفتاة وجهها بكفيها واجفة، وكأنها تحتج على تهوره، ويصف العملاق مقولة الفتى الحاسمة تلك، بأنها «شعار الوباء الذي فتك بملايين الحمقى»، وكأنه بذلك ينوي به شراً، عقاباً له على موقفه الرافض، والذي يعد اندفاعاً وطيشاً مرضيا. ويروح الفتى ينعى «ينابيع الحياة الحقة»، التي يتهددها المحل، و«أشواق القلب الخالدة» المعرضة للخسران، وكأنه صمم على

خوض المخاطر، ومنازلة عدوه على مسئوليته الشخصية...

وحينما تعلو القهقهة الهازئة - للمرة الأخيرة - ينطلق الفتى نحوها فى عزم وتحد، إلاأن العملاق يتصدى له، ويدفع به بشدة إلى أعماق المسطبة المظلمة، حتى يختفى فى غيابتها، ولكنه سرعان ما يرتد عنها متدحرجا، كأنه كرة من المطاط ارتطمت فى جدار. وعلى عجل، يلملم أشتات نفسه، حتى يتماسك ويقف على قدميه، وقد رنحته بقية إعياء. وكأن ارتطامه بظلام المسطبة، قد أيقظ أهلها الرقود، وأحيى موتاها الذين أخذوا يفدون إلى الأمام متثاقلين، واحداً وراء الاخر، حتى تكتظ خشبة المسرح بهم رجالا ونساء كثيرين، مما يزاحم العملاق ويدفع به بعيداً رويداً رويداً، إلى أن يغيب فى الناحية التى تنبعث منها القهقهة الساخرة...

وما أن يفيق الهامدون جميعاً، ويعود إليهم وعيهم بالحياة، حتى تنتصب قاماتهم وقد دب فيها الحماس للقتال ، ويتقدم الفتى مسيرتهم، ميممين شطر العدو، وقد راحت أقدامهم تضرب الأرض فى عزم وصلابة، إلى أن يختفوا كلهم، تاركين الفتاة وحدها، تصغى فى حزن، وترمى ببصرها المشفق حيث كانوا يغيبون عن عيونها، وكأنها تتساءل: هل بعد الإحياء من الموت - أو بعد الصحوة الكبرى للثأر- تستطيع المخاطرة الجديدة، أن تحقق آمالها في النصر والمجد القومي الخالد؟؟

* الحوار المعقول والرمز العقيم

إن الشكل الذى استخدمه نجيب محفوظ لتضمين أفكاره ومشاعره التى تكاثرت واختلطت فى ذهنه ووجدانه، عقب النكسة، ليس هو القالب الدرامى المسرحى الذى اصطلح عليه منذ قرون، ولا تكتمل عناصره الخاصة بماهيته، إلا بالتحامها بعناصر إخراجه أمام مشاهديه. وإنما هو شكل إيهامى فى تمسرحه، بما استعان به من خواص درامية خارجية، كأن يكون كله حوارا، وأن يكون مطعما بالإرشادات المسرحية المفسرة لمكانية الزمان، ولتحركات الشخصيات وبعض ردود أفعالها. ولهذا، كان دخول الشخصيات إلى المنظر أو خروجها منه، خاضعاً للضرورات التي تنتظمها حدوته خيالية، وليس منطق السعى إلى تصنيع حياة درامية، تشع بمناخ العلاقات الإنسانية. ومن ثم، كانت الشخصيات المتحاورة فى المسرحية شبه تجريدية وليست تجريدية صرفة، وذات بعدين اثنين، وتنبع من العقل إلى العقل، ولا صلة لها متميزة بدفء القلب ونبض الحياة، حتى وإن غمزت بأحداث معاصرة.

إن «المسرحية» تتشكل من مواقف متتابعة، قوامها حوارات ثنائية الشخصيات فى غالبها، وثلاثية فى أقلها، وتتتابع كأنها مناظرات مرصعة بأفكار مكبلة بمنطق جاف، علي الرغم من انطوائها على عبارات متشاعرة لم تنجح فى التخفيف من برودة

التعقيل المتواصل.

ومع هذا، فلن يضير العمل الأدبى الذى بين أيدينا نفى الصفة المسرحية عنه، بواسطة تصحيح فصيلته، واعتباره قصة خيالية سياسية، مصاغة فى الإطار الشكلى العام للدراما. ومن ثمة، فإنها تتجانس بجوهر طبيعتها مع ما سبقها من ست أقاصيص ضمتها مجموعة «تحت المظلة»، ولكنها تخالفها فى البناء التشكيلى، باستعارتها من الدراما- كما قلنا- الهيئة الحوارية الخالصة، والاستعانة بالإرشادات والتعليمات المألوفة فى النصوص الدرامية، بدلاً من التوصيف السردى المعروف فى الروايات والقصص، ولو كان العمل الأدبى «يميت ويحيى» قطعة درامية صالحة بذاتها للأداء فى المسرح، لما عُهد بها- مع زميلتيها الأخريين «التركة»، و«النجاة» - إلى الكاتب المسرحى المرحوم مصطفى بهجت، كى يقوم بإعدادها، حتى يمكن إخراج الثلاثية على مسرح الجيب عام ١٩٦٩، تحت عنوان عام «تحت المظلة». كما أن نجيب محفوظ نفسه يؤكد لا مسرحية مسرحياته فى حديث طويل وصريح أدلي به لمجلة «الهلال» جاء فيه:

«.. إننى كتبت مسرحياتى الخمس التى ظهرت فى مجموعتى الأخيرة، مستهدفاً القراءة أولاً وأخيراً. نعم، قصدت لها أن تقرأ فقط، ولم أفكر فى عرضها على خشبة المسرح على الإطلاق،

ولعلى أقول- الآن- إن اقتراح عرضها على خشبة مسرح الجيب كان مفاجأة لى... » (ص٢٠٣).

ولكن إذا ما سلمنا برأى المؤلف الواضح والقاطع، وبطبيعة «المسرحية» نفسها، بأنها أصلح للقراءة منها للتمثيل، فإنها تكون أكثر من ذلك كله، صلاحية للقراءة المسرحية، لأنها قابلة فعلاً بشكلها الحوارى وحركاتها المرسومة للإلقاء الممسرح، فهناك ضرب من الأداء يسمى «القراءة الممسرحة»، و«مسرح القارئين»، يقدم إلى الجماهير في المسرح الروايات والقصص والأشعار والتاريخيات والخطابات والسير واليوميات - إلى جانب النصوص المسرحية العادية - وهى مقروءة جهراً بوساطة مجموعة من القارئين الذين يقومون بتلوينها بالنبرات الصوتية الواضحة، والإشارات الجسمية المعبرة...

ولقد سبق أن ألمحنا أن تلك القصة الحوارية - أو المتسرحة لا المتمسرحة، إن صح صك مثل هذا المصطلح - ليست تجريدية تماماً، وذلك لصعوبة خلعها عن سياقها التاريخى، ورؤيتها بذاتها. ومن ثم، كان من الحتمى، أن توضع - عند التفسير - أمام خلفية من الظروف النفسية والذهنية التى أنجبتها، حتى تكتمل كصورة فنية منعكسة عن واقع سياسى مرحلى معين. ومن هذا المنطلق، لابد من اللجوء إلى الوضعية التاريخية المعاصرة، حتى يكتمل إدراك (المسرحية) وتفشى لنا بعض

أسرارها.

إن ذهن نجيب محفوظ كان ولا شك مشغولا بحقائق ملموسة، وأخرى غير ملموسة، تمخضت عنها شخصياته التى عالجها فى عمله، وهى: الفتى المهزوم، والفتاة، والطبيب، والعملاق، والشحاذ، والموتى مع الرقود فى الظلام، ثم صوت قهقهة العدو المنتصر. ولعل هذه الحقائق الملموسة وغير الملموسة - التى أمدته بتلك الشخوص - تتمثل فى مصدرين أساسيين، نتصور أولهما قوى محسوسة ومؤثرة على نحو واقعى فعال فعالية حقيقية، والآخر تجريديا ويعيش مطلقا فى الذهن، ولكنه لابد وأن يتجسد فى قيم متحركة في الواقع حتى يمكن استيعابه. أما مفردات هذا المصدر الاستيحائى الأول فهو: هزيمة يونية، ومصر، وعبد الناصر، وإسرائيل، والكتلة الشرقية بأنظمتها وعلى رأسها روسيا، والكتلة الغربية بأيديولوجيتها، وعلى رأسها أمريكا، ثم كتلة عدم الإنحياز بإمكاناتها الايجابية وقصورها السلبى. هذا بالإضافة إلى مجموعة الأمم المتحدة، وكتلة الدول العربية بعلاقاتها التاريخية النابضة بالعراقة والانتصارات والنكسات والأمجاد العسكرية والحضارية.

والمصدر الاستيحائى الآخر غير الملموس، فهو المعانى المجردة، أو القيم الأخلاقية واللاأخلاقية التى نكسبها مسميات

دالة وتعيش بداخلنا- أساسا- على نحو متفاوت القيمة، مثل: العدالة، والحق، والعناد، والثأر، والاستسلام، والهزيمة، والنصر، والمجد، والشرف، والوطنية، والخيانة، والآفات السياسية والإجتماعية العديدة... إلخ. وهذا يذكرنا - ولو من بعيد- بالمسرحيات الأخلاقية التي ظهرت في انجلترا - مثلا- في القرن الرابع عشر، وكانت تهدف إلى تجسيد فضائل البشر ورذائلهم، مع مجردات أخرى كانت تتصارع وهي مجسدة في صورة شخصيات من أجل خلاص روح البشرية، مثل: الرذيلة، والطهارة، والإيمان، والصداقة، والعمل الصالح.... الخ.

تلك هي المنطلقات المحتملة التي كانت تعتمل في ذهن نجيب محفوظ عندما استولدها شخصياته غير المسماة، ولكن خلع عليها- كالتعبيريين - صفات عامة. وبدلاً من أن يتورط في استخدام الرمزية السافرة الساذجة، التي تسمح بالإسقاط على تسميات للبشر أو للحيوانات- مثلاً- كالأسد- والحمار- والثعلب - والنعامة، على أنها ترمز إلى شخصيات واقعية معروفة تنوب عن الملك، والوزير، والمعارضة، والشعب، لجأ- عامداً- إلى الرمز المعمى الملفوف في ضبابيات تثير الالتباس أكثر مما تثير ملامح يستعان بها على تميز كائنات سياسية تعيش في الواقع فعلاً. يقول العملاق للفتى: «إني جزء لا يتجزأ من المكان، لي فيه رزق

وصهر، وتربط أسرتى بأجدادك أواصر مودة قديمة» (ص١٥٠)، و«إنى صديقك أردت أم لم ترد، وإنى قريبه، قبلت ذلك أم لم تقبله، وأنا أكبر منكما سناً وأعظم قوة، فواجبى أن أجمع بين ثلاثتنا بعهد صداقة دائمة جديرة بهذا المكان الذى يؤاخى بين الأحياء والأموات أنفسهم». (ص١٦٠).

ومن ثم، تنطلق التساؤلات التى لابد منها- مادام الموضوع المعالج ليس تجريدياً فى كليته- عن الملموسات المرموز لها: هل العملاق هو إحدى القوى العالمية، أو صوت العقل كما وصفته الفتاة؟؟ هل الفتاة هى مصر الطيبة، أم هى روح الهزيمة والاستسلام، أم صوت الحكمة كما نعتها العملاق؟ هل الفتى هو عبد الناصر، أم أى محارب عنيد مهزوم؟؟ هل الشحاذ هو الدول الفقيرة، أم الحاجة الضرورية التى تؤثر الحرية والانطلاق على الارتباط بالنظام الشيوعى الذى يمثله الناظر الصارم فى ترتيبه لشئون المعيشة الحياتية؟؟.. والإجابة على كل تلك التساؤلات تتأرجح بين النفى القاطع، والظن المتردد، ولكنها لا تتخطى الحدود إلى منطقة اليقين الحاسم. ولهذا، يبقى العملاق عملاقا بلا مقابل واقعى مماثل ومحدد الملامح، وكذلك الطبيب طبيباً، والشحاذ شحاذاً.

وهكذا، تعمد نجيب محفوظ- إما بدافع فنى شخصى بحت،

أو بدافع خارجي قد يكون الخشية من مخالب السلطة- أن يزيد شخصياته الوافدة إلى الفتاة والفتى، أو مرموزات أفكاره غموضاً ولبوسا، بتغيير ملامح مدلولاتها الحقيقية بإضافات لا تخطر على بال، حتى يتفادى عمليات الإسقاط المتوقعة من أهليه المأزومين فكرياً ونفسياً، ويدع كلا منهم يتخير دلالاته، طبقا لمكنوناته الفكرية والنفسية الخاصة. ولكنه لم يخف تماماً- بسبب توافر الإحساس بالوضعية التاريخية التى تفرض نفسها على الذهن فرضاً- خصوصية الفتى كعبد الناصر، والصوت الساخر كصوت إسرائيل المنتصرة، والأرض كمصر الحزينة المنكسرة، ولا أن يبعد عن الذهن الإسقاط المحتوم على الجدود الموتى الذين يمثلون التراث الحضارى والعسكرى العريق، أو الانتماء القومى المجيد...

إن تلك التعمية التى يبدو أن المؤلف أصر عليها فى معالجته - كى يتفادى عملية الإسقاط الحرفية المحتملة - لم تعمل - كما ألمحنا من قبل - على تجريد الموضوع تماماً، كى يتحرك مستقلاً فى عالم الرمز المطلق، كما لم تجعله قطعة أدبية منبتة الصلة عن وعائها الاجتماعى وظروفها التاريخية، كى تقوم بذاتها فى زمانها ومكانها. ومن ثم، فإن قصته «يميت ويحيى» الحوارية الطابع، والسياسية المغزى، تأتى وكأنها أصداء

مطموسة المعالم، لما وقع في حيز زمكاني معين، وترك بصماته الأسيانة بكل ملابساتها في قلوب معاصري هذا الزمن، ونود أن نؤكد أن التغامض الذي اكتنف القصة، ليس هو الغموض الشعري الموحي الذي يحرك الذهن والعاطفة، ويحقق النشوة الوجدانية، وإنما هو الغموض الحسابي الذي يحمل متتبعه على أن يضرب أخماساً في أسداس، بحثاً عن المسالك غير المسدودة. كما أن الفتى- وهو البطل المهزوم العنيد- لا تحرك قضية انتقامه مثيراً وجدانياً في النفس، كالتعاطف معه أو الإشفاق عليه، لأننا لا نقاسمه الإحساس بملابساتها التي عجزت عن أن تتجاوز دائرة أزمتها الشخصية البحتة الضيقة إلى رحبة الشمول الإنساني الفسيحة.

ولهذا، ننتهي من مطالعة القصة وتأملها دون خوض تجربة انفعالية أوعقلية محددة، ودون اتخاذ موقف.

ولعلنا نحس ختام هذه الجولة السريعة في أركان قصة «يميت ويحيي» بمراجعة أقوال صادقة وأمينة وواعية أدلى بها نجيب محفوظ بعد تجاربه المسرحية:

«...أنا لم أفكر من قبل في أن أكون كاتباً للمسرح، ولست أعتبر نفسي كذلك حتى الآن. وما أظن أنني سأكون كاتباً مسرحياً في المستقبل.. وأعترف أنني غير مؤهل تماماً لأن

أكون كاتباً مسرحياً... إنني كتبت المسرح، وما أسميه بالحواريات تحت إلحاح اللحظة التاريخية التي نعيشها الآن...».
(الهلال- ص١٠٠).

المصادر والمراجع:

- نجيب محفوظ. **تحت المظلة** (يميت ويحيى) القاهرة: مكتبة مصر، طبعة أولى ١٩٦٩ (من ص ١٢٩-١٦٧).

-مجلة «الهلال» (حوار حول مسرح نجيب محفوظ- محمد بركات) أول فبراير ١٩٧٠، الصفحات من ١٩٨- ٢٠٩.

الملموس والمهموس فى الشعر
عند الدكتور مندور

من مهام الناقد الأساسية، رصد الظواهرالطارئة التي قد تتجلى في تيارات عصره الأدبية، أو العصور السابقة عليه، أو في أعمال كاتب واحد، أو مجموعة من الكتاب، ثم بلورة سمات الظاهرة وخصوصياتها في مصطلح يدل بمفرده على نفسه.

وعن طريق التداول والشيوع يتثبت المصطلح باكتساب ماهية شخصية مميزة، يتحدد بها ككائن فرد، تتمخض عن تطبيقاته مواليد تحمل خصائصه وقسماته.

وكما قد يكون المصطلح النقدى منبثقاً من طبيعة أدبه القومي، مقصوراً عليه وحده، قد يكون عالميا، بتخطيه حدوده اللغوية والجنسية، إلى حيث تتطابق مدلولاته مع ظواهر معينة في واقع آداب أمم أخرى بعيدة عن محيط موطنه. ولهذا، سهل استيراد مصطلحات غربية المولد والنشأة إلى ميدان النقد العربي الحديث، لم يهتد إليها وحده قبل مجيئها إليه: الرومنسية، الواقعية، الرمزية، الحبكة، الدراما، العاطفية، المفارقة، الصراع.... ألخ.

وأستاذي الدكتور محمد مندور- رحمه الله - في مقدمة النقاد العرب المحدثين الذين بلوروا - خلال معالجاتهم النقدية - عدداً لا بأس به من المصطلحات المحلية الصميمة، شاع بعضها حتى انهضم في دراسات الآخرين، وأصبح من العسير-

على كثير من النقاد- اقتفاؤه وتعيين مصدره الأول،، وبقى بعضها الآخر معلقاً في التاريخ النقدى دون محاورة.

ومن المصطلحات التى اهتدى إليها الدكتور مندور وشاعت على أقلام الدارسين، مصطلح «مدرسة شعراء الديوان» التجديدية التى حددها بروادها الثلاثة الكبار: عباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وعبد الرحمن شكرى، ومثل مصطلحى التفرقة بين «شعر الوجدان الفردى» و«شعر الوجدان الجماعى»، وغير ذلك كثير، وفى حاجة إلى تتبع طويل.

ومن المصطلحات التى انحسرت داخل كتاباته، ولم تجد فرصة الشيوع مصطلح «الشعر المهموس» الذى سنقصر حديثنا عليه وحده هنا، دون خوض يذكر فى «الأدب المهموس» الذى قال به، على نحو عام.

وانبثاق هذا المصطلح، تكمن خلفه عوامل تثقيفية متخالطة، ولكن يسهل إدراكها، وتعيين مصادرها، وهى: الشعر التراثى التقليدى- شعر البعث الحديث - شعر مدرسة أبوللو- شعر المهجر على نحو محورى. وهذا بالطبع، إلى جانب تأثراته الخفية بالشعر الرومنسي والرمزى الذى اطلع عليه وأعجب به أثناء بعثته التعليمية فى فرنسا.

فقد أحس الدكتور مندور خلال دراسته الجامعية للأدب العربى، وعند تحضير رسالته الريادية التى حصل بها على درجة الدكتوراه - «النقد المنهجي عند العرب» - أن الشعر

التراثى- على نحو غالب - يتسم بالجهارة، والجرس الخطابى، والتقصيد الزاعق، والأسلوب المنمذج المرنان، والمعنى المباشر الملموس والمتحدد. وتتجلى مقوماته تلك - أساساً - عند القراءة الجهرية، أكثر مما تبدو عند القراءة الصامتة، وكذلك فى حث سامعيه - عند إلقائه - على الرغبة فى التصفيق.

كما لاحظ الدكتور مندور أن شعر النهضة الأدبية الحديثة يقتدى بالقوالب القديمة فى عصورها العباسية الزاهية حيث الديباجة المشرقة، والألفاظ الفخيمة. فالبارودى- إمام حركة البعث الشعرية هذه- استطاع بعبقريته الفطرية، وثقافته العربية المؤصلة أن يتجاوز حالة الشعر السابقة على عصره، ويستنكف فجاجتها، ونضوب حيويتها، بسبب تعلقها بالتكلف، والاعتماد فى رصف العبارات، وتطريزها بالبلاغيات المصطنعة - على معرفة العروض والقوافى، وأصول اللعب بتشكيل التفعيلات.

والحقيقة أن البارودى الذى استعان بأنماط القصائد التراثية الجيدة فى توليد معانيه وإيقاعاته، نجح - بلاشك - فى تطويع الآنية القديمة لاستيعاب أحاسيسه الطازجة، وصب تجارب حياته الخاصة، ومواقفه المرتبطة بواقعه العام المعاصر.

ثم يأتى العامل الثالث متمثلاً فى شعر ما يسمى - اصطلاحيا- بمدرسة أبوللو. فقد تفحص الدكتور مندور مظاهر تجديداتها الثورية، وأدرك مدى مفعول الرومنسية الغربية فيها، وخاصة الرومنسية الانجليزية. وقد تبدى ذلك التأثير فى التمرد

على القديم، والإسراف فى التجديد، والفزع إلى أحضان الطبيعة، والتعزى بمفاتنها، والامعان فى الوجدانيات، والتعبير عن هواجس النفس وأحاسيسها الفردية، والتوغل فى الخيال حيث المهرب الوردى من الواقع الغليظ ومشكلاته، وحيث معطيات الصور والأبنية المحررة من القيود.

وفوق ذلك كله، يأتى العامل الأكثر فعالية الذى أثار اهتمام الدكتور مندور وحمله حملاً على صك مصطلحه - الذى كانت مدلولاته تختمر فى ذهنه - وهو ما صادف هوى فى نفسه من أشعار المهجريين ونثرهم. فقد تابع تيارهم الأدبى المتميز، الذى انتهج نهجاً تلقائيا مستقلا عن كل تيارات التجديد المعاصرة فى البلدان العربية. وهذا التيار المهجرى المتنوع الروافد دفعت إليه ظروف بيئية ونفسية جد فعالة، يأتى فى مقدمتها الإحساس الشجى بالغربة، والحنين إلى مراتع الطفولة فى الوطن الأم، والاحتكاك بثقافات البيئات الجديدة الموفدين إليها.

وعلى هذا، لم تكن حركة المهجر- كحركة البعث التى قادها البارودى وانتصر لها شوقى وحافظ وعبد المطلب وأضرابهم - تياراً جديداً فى تقليده، ومتمرداً على شعر عصر الانحطاط السابق عليه والمتسم بالتكلف والتهافت - وإنما كانت - كالحركة الأبوللونية- ثورة تجرأت على خصوصيات القديم، بل وعلى محاكياتها الحديثة. ومع هذا، كانت الحركات الثلاث

التجديدية: الديوانية، والأبوللونية، والمهجرية، ترتبط بعلاقة مبدئية- وإن اختلفت الرؤية فيما بينها- وهي تحرير الشعر من قيوده التقليدية التي طال عليها الأمد، وإطلاقه في مجالات التعبير عن حالات النفس البشرية، ووصلها بمعطيات الحياة، ومطالب الإنسان الروحية والمادية.

ولما كان نقد الكتور مندور في عنفوان مرحلته المذهبية الأولى- وهي التأثرية- فقد غلب على ملاحظاته- بصفة عامة- الاهتمام بالتناقض الواضح بين الجهارة والإيقاعات الخطابية في الشعر القديم ومحاكياته الحديثة، وبين الجرس الخافت في الشعر المهجري، وانسيابه الموسيقي المتطامن، الذي يعني بتوصيل المعنى والصورة خلال صنعة بسيطة، حتى ولو استخدم في ذلك بعض ألفاظ الحياة اليومية وتعبيراتها المتجددة، أكثر مما يعني بنصاعة العبارة، ومصادر كلماتها القاموسية، والتقولب بها داخل أبنية عتيقة.

ومن هنا، رأى الدكتور مندور الأدب المهجري نتاجاً إبداعيا «مهموساً، أليفاً، إنسانيا»[1]. ولشرح وجهة نظرة في هذا التكثيف الاصطلاحي، نشر خلال النصف الثاني من عام ١٩٤٢ ثلاث مقالات متسلسلة في مجلة «الثقافة»، شرح فيها- نظرياً وعمليا- رؤيته لما أسماه بـ «الشعر المهموس». [2]وفي العام التالي، أردفها بثلاث مقالات أخرى طبق فيها - هذه المرة- مفهومه عن الهمس، على كل من النثر والأناشيد الشعرية، ولا

مجال للتعرض لها في المبحث الحالي[٣].

قال الدكتور مندور في مفتتح مقالته الأولى، منظراً مصطلحه بعد أن قدم له:

«الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التى تغلب على شعرنا فتفسده. إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة، واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد. وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعى بما يفعل، وإنما هى غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد. الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية. فالأديب الإنساني يحدثك عن أى شئ يهمس به، فيثير فؤادك حتى ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب.» [٤].

وبهذا البيان الموجز - الذى أساء بعض معارضيه فهم مراميه - حدد الدكتور مندور منظوره للشعر - بل الأدب- المهموس. فهو لا يعنى الخور والاستنامة، وإنما تبسيط معطيات القدرة، ولا يعنى صلصلة الخطابة، وإنما الإيحاء والنجوى، ولا يعنى الارتجال والانسياح المطلق، وإنما الالتزام بأصول الصنعة والتشغيل، ولا يعنى التعبير عن تهويمات الذات الشديدة

الخصوصية، وإنما موضعة الإنسانيات على نحو شمولي يحرك المشاعر وينفذ إلى الأعماق، إن هذا الهمس- المرغوب - يصدر عن شاعر مطبوع مستنير واع بأدواته، وبعناصر اللغة واستخداماتها وتأثيراتها في النفس.

وهذا المنطلق النظرى أساسه- كما قلنا من قبل- إدراك التناقض الجاهر الذى لاحظه ناقدنا بين بناء القصيدة العربية التقليدية ذات الرصف اللفظي الواعي، والنغم المؤكد الرنين، وبين بناء القصيدة المهجرية ذات البساطة اللغوية والإيحاء الهامس بظلال المعاني التي تتسرب في يسر من أهازيج الشاعر إلى أحاسيس المتلقي ومداركه.

ولما كان التطبيق هو المحك الجوهرى لاختبار مدى صلابة النظرية أو تطابقها مع واقعها الإبداعي، فقد قام الدكتور مندور بتحليل قصيدة «أخي» التي وضعها شاعرها ميخائيل نعيمة، تعقيباً على انتهاء الحرب العالمية الأولى. والقصيدة مصوغة في بحر الوافر من خمسة مقاطع، يتألف كل منها من أربعة أبيات، ويتكون كل بيت من أربع تفعيلات، ما عدا البيت الأخير الذى ألحقت به تفعيلتان إضافيتان، يقول مقطعها الأول:

أخي!.. إن ضجّ بعد الحرب غربيّ بأعمالهْ
وقدس ذكرَ من ماتوا ، وعظّم بطشَ ابطالهْ
فلا تهزج لمن سادوا ، ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتاً مثلى ، بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا

وراح الدكتور مندور يبرهن على رؤيته فى الهمس بتحليل أبيات القصيدة كلمة كلمة وصورة صورة، تحليلاً يدل على ذوق تأثرى مدرب، وحس لغوى واع، يكشف فى الألفاظ عن محمولاتها من الأحاسيس الدقيقة الصادقة التى تمس القلب بألفتها، وتصويرها الخافت، وموسيقاها المرسلة، ونفسها المتصل. ولنستشهد على تلك الانطباعية النقدية عن طبيعة الشعر المهموس، بتقديم تحليل السطرين الأولين فى تلك المقطوعة التى اقتطفناها: «أخى... فأنا إذن شريكه فى الإنسانية، وأنا قريب منه وهو قريب منى. ومتى قربت استطاع أن يهمس لأننى أسمعه. وسيشجينى صوته الرقيق القوى المباشر، وهو ينقل إلى قوة إحساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذى يستنفد الإحساس «إن ضج غربى بأعماله»، والضجيج لفظ بالغ القوة، لجرس حروفه وقوة إيحائه. وهو يضج بأعماله، لا بالمبالغات الكاذبة. الغربى يقدس ذكر من ماتوا. وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية. فيها قدسية الدين، فيها نبل الوفاء، فيها جلال الموت. مشاعر شتى تجتمع إلى النفس. ثروة رائعة. وهو «يعظم بطش أبطاله»، أى قوة فى تتابع هذه الحروف المطبقة، ظاء، ثم طاء وطاء. أعد هذه الجملة على سمعك ثم

انصت إلى قوتها التى تملأ فمك كما تملأ الأذن. ثم إن التعظيم غير التحية أو التبجيل، والبطش غير الشجاعة أو الأقدام. البطش شئ يصعق» (٥).

وفى العددين التاليين - من نفس المجلة - واصل الدكتور مندور تطبيق مفهومه عن الهمس، على قصيدة أخرى من مجزوء الكامل بعنوان «يانفس» للشاعر المهجرى نسيب عريضة، ومطلعها:

يا نفس مالك والأنين؟ تتألمين ، وتؤلمين؟
عذبت قلبى بالحنين وكتمته ما تقصدين

إن الممارسة الإبداعية الأدبية ذات الصبغة التأثرية، لا تؤكد على الواقع الموضوعى كما هو، وإنما تجنح إلى تصوير انطباعات المؤلف المستمدة من هذا الواقع. ومن ثم، إذا كانت القطعة من هذا الأدب، وليدة تقديم المؤلف لها لحظة الانتباه إلى موضعها، وانطباعه على صفحة روحه، فهذا يعنى أنه - أى المبدع ذاتى، كالرومانسى.

ويحاول هذا الذاتى، عرض عناصر تشكيل عمله - سواء كانت أحداثا، أو شخصيات، أو أمكنة، أو مناخات - من خلال تفصيلات قليلة مختارة، تكون هى الوسيلة لتوصيل تأثراته، وخلف هذه التفصيلات تترقرق اهتماماته بتجسيد عواطفه الشخصية، أو أفكاره المجردة، إلا إنها تكون - عادة - مضمنة

فى صلب الموضوع ذاته.

وعلى هذا، كان طابع النقد التأثيرى الغالب - الذى لاحظناه فى تحليل الدكتور مندور للاستشهاد المقدم، والذى اعترف هو به كأول مرحلة من مراحل تطوره المذهبى فى النقد، بل وأكد على أهميته كمدخل ضرورى فى كل مناهج النقد مهما زعمت من موضوعية وعلمية - يتأسس على تسجيل ردود الفعل إزاء العمل المنقود التى تتجلى فى استجابة الذوق الشخصى، دون اعتبار يذكر لتحكيم قواعد وأصول معدة سلفا، لذا، كان الناقد الانطباعى - أو الذاتى- لا يقيم نقده على النظر فى تقييم العمل الفنى المنقود، كإبداع جيد أو ردئ، وإنما على أساس المجاهدة فى نقل متعته الخاصة التى أحس بها إزاء هذا العمل إلى قارئيه. ومن ثمة، كان النقد الانطباعى- كمذهب، لا كعنصر فى مذهب - نتاج الفردية الرومنسية، والوعى الذاتى، والتمركز حول الأحاسيس الشخصية. وعلى هذا المنوال يقول الأديب والناقد التذوقى الفرنسى أناتول فرانس: «إن الناقد الجيد يخطرنا عن مغامرات روحه بين الأعمال الشامخة». كما يرى الناقد الانجليزى الانطباعى ولتر باتر، أن اتخاذ النقد «الخطوة الأولى تجاه رؤية عمل ما كما هو واقع فعلاً، إنما تعتمد على معرفة انطباع الشخص ذاته، كما هو واقع فعلا».

ولما كان النقد الانطباعي- على هذا النحو- قائماً على الاستجابة الفردية والذوق الشخصي، فإنه يصبح عرضة للجنوح والتقلبات المزاجية الهوائية. لذا، كان الدكتور مندور على وعى بهذه النقيصة في النقد التأثرى، فحذر منها مراراً واستحاط في ذلك عن طريق الاستعانة بالعنصر العقلي المثقف الذي كان يحتم توافره، لدعم التذوق الشخصي، وتحقيق الجانب الموضوعي فيه.

وهذا الاتجاه التأثرى الذي كان الطابع الغالب على نقد الدكتور مندور في مرحلته الأولى التي نتعامل معها الآن، لم يختف تماماً في مرحلته الأخيرة، وإنما تضاءلت نسبة معايشته من أجل مقاييس أخرى، عرفت منهجيا- فيما بعد- بالنقد الأيدولوجي. إن نقد أي عمل أدبي- في رأيه - «يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل، أي بتعريض صفحة روحنا له، وتلقى التأثرات والانطباعات التي يخلفها عليها هذا العمل الأدبي. وبالبداهة، يجب أن تكون صفحة روح القارئ سليمة مستوية غير ملتوية، حتى لا تلتوى، ولا تتشوة التأثرات التي تنطبع عليها. ومن هنا، تأتي حتمية المنهج التأثرى كخطوة أولى في النقد.»[٦].

وقبل أن يجيب الدكتور مندور على سؤال وجهه إليه أحد قارئيه من الأدباء عن إمكانية توافر الهمس في النثر، كما رأى

توافره في الشعر، وقبل أن يثبت ذلك بتحليله مقطوعة نثرية للأديب المهجرى أمين مشرقى تحت عنوان «أمى» قام بالتنبيه - مرة أخرى- إلى خصائص رؤيته عن الشعر المهموس، بتحليل أبيات من قصيدة ثانية للشاعر نسيب عريضة، عنوانها «ترنيمة سرير» وتبدأ هكذا:

ظلام الويل قد جنا　　وبوق الهم قد رنا
فنم يا طفل لا يهنا　　غنى بات شبعانا

* * *

قتام اليأس غطانا　　فنم ، لا عين ترعانا
إذا ما صبحنا حانا　　حسبنا الصبح أكفانا

....الخ

وبغض النظر عن ألفتنا الشديدة الآن بمثل تلك المعانى الشعرية، وهذا الرصف السهل الذى لا نعدم نظيره فى الشعر المعاصر الذى تجاوز ذلك بمسافات مديدة، فإن صياغة القصيدة المهجرية - على هذا الشكل - كانت وقتذاك تجتذب بوشوشتها غير المعتادة، الحس اللغوى لدى القارئ الذى كان قد ألف طويلاً الطنين فى النظم التقليدى. ولهذا، انطلق الدكتور مندور فى تحليلاته الانطباعية، مستحسناً موسيقى الأبيات الهزجية الوزن، والمطردة فى هدوء، والعاكسة - عن طريق الصورة المناجاتية - قدرة الشاعر على تحريك المشاعر

الإنسانية النبيلة. من ذلك- مثلاً- قوله عن البيتين الأخرين فيما استشهدنا به: «وتتهافت النفس، فإذا بالرجل يئن من قتام اليأس وكأنه استوحش، فود لو ترعاه عين. وهكذا، يجتمع الضعف إلى الفورة. ولكنها نفوس صادقة، خيوط من الضياء والظلمة. ومن يدرينا، لعلها عين الله حيث يسوق ضعفنا البشرى فنتعلق بشعاع، وإذا برحمته تمدنا بقوة ما لها أن تنفد. وإذا لاح الصبح «حسبنا الصبح أكفانا» هنا، يصل الحزن من النفس إلى الأعماق. أنظر، كيف اجتمعت لذلك الحزن آياته: ظلام الويل، وقتام اليأس ليست إلا مراحل تقود إلى أكفان الصباح» (٧).

وبعد أن فرغ الدكتور مندور من مقالاته الثلاث عن الشعر المهموس، وبدأ في السنة التالية نشر مقالته الأولى في نفس المجلة عن «النثر المهموس»، حتى انبرى الأديب سيد قطب - رحمه الله- ينشر في مجلة «الرسالة» نقوده الهجومية المستهزئة تحت عنوان «الأدب المهموس والأدب الصادق»(٨).

وفي رده على تلك الحملة التي رآها جائرة، وممعنة في تجريحه الشخصي، واتهامه بالخنوثة والدعوة إلى شعر «الحنيّة» المستضعف، دافع الدكتور مندور عن صحته النفسية وصلابته الثقافية، وقدم تحليلاته لمزيد من أبيات قصيدة «ترنيمة سرير» بنفس المنهاج الانطباعي.

ولا تهمنا- هنا - تفصيلات المصادمة بين المتناظرين، لأنها أدخل ما تكون في باب المعارك الأدبية، ولأنها- قبل ذلك - تجاوزت عند سيد قطب حدود الموضوع الرئيسي وهو خاصية الهمس كما تتجلى في الأدب المهجرى كمثال، إلى امتداح منثوراته الشخصية والتمثل بها، والإشادة بشعر أستاذه العقاد وقَرنه بشعر المتنبي، ثم الغمز بكتابات الدكتور مندور عن نماذجه البشرية(٩).

واضطر الدكتور مندور أن يدافع عن موضوعية منظوره، ويتهم شعر العقاد الذى استشهد به سيد قطب بالضعف والركاكة، وقال عن أحد دواوينه: «لقد تصفحت - مثلا - أعاصير مغرب، فعجبت لمن يجرؤون على تسميتها شعراً، وهى نثرية في مادتها، نثرية فى أسلوبها، نثرية فى روحها، ونثريتها بعد مبتذلة سميكة، حتى الإحساس فيها شئ لا تطمئن إليه النفس»، «وهو - سيد قطب - يقرن العقاد إلى المتنبى، وفى هذا ظلم للمتنبى وللعقاد. فالمتنبى شاعر، والعقاد لا شأن له بالشعر» (١٠).

وخلال المعترك النقدى قام الدكتور مندور بهجمة خاطفة على الشعر الخطابى مستهدفاً فى ذلك شعر محمود حسن اسماعيل الشاعر الناشئ وقتذاك، وإن تنبأ له بمستقبل زاهر، إن هو أقلع

عن العيوب التى أخذها عليه.

إن رؤية الدكتور مندور للشعر لم تكن دعوة متعصبة للشعر المهجرى بالذات، ضد المصادر الشعرية الأخرى التى كانت مطروحة فى ساحة القديم أو الجديد- كما فهم خطأ بعض معارضيه - وإنما كان يناصر بها - على نحو مطلق - الشعر الإنسانى المصوغ من الحياة فى كل تعارضاتها، والمتسم بالأسلوب المجازى السهل، والزخرفة اللفظية غير المتقعرة، والموسيقية السلسة التى تسر إلى الوجدان بمعان جديدة ليست مألوفة فى الاستخدامات القالبية. وقد تمثل هذه المواصفات المهموسية فى الشعر المهجرى، ولم يعارض توافرها فى شعر حقبة تاريخية، أو أى أسلوب آخر. بالإضافة إلى هذا، كان ينكر على الشعر النبرة الخطابية الجهيرة، مثلما كان يستنكرها كثير من النقاد المحدثين والشعراء المجددين، ولكن دون أن يستخدموا مصطلحاً مناقضاً لها، كما فعل الدكتور مندور بمصطلحه الذى صكه وشرحه نظرياً وعملياً.

إن مهمة الشاعر الهامس- سواء كان مهجرياً أو غير مهجرى- ليست محصورة فى نقل التجارب الشعورية، وإنما تحويل مادة الواقع من خلال الصور المهموسة إلى أن تكون هى تجارب فى حد ذاتها، مما ينبه حواس المتلقى، ويحرك عواطفه وفكره، ويهز آفاق نفسه. إن قوة الشعر - كما يشير ماثيو

أرنولد- تكمن «في مقدرته على تناول الأشياء على نحو يوقظ فينا إحساساً كاملاً جديداً أليفاً». أما مهمة النقد الأساسية التي تعنى توسيع استجابتنا للشعر وتعميقها، فقد أوفى بها الدكتور مندور- رحمه الله - في كل مراحله النقدية الممنهجة.

وفي النهاية، ليس هناك ما يؤكد على تفسير الدكتور مندور للأدب المهموس، غير تقديم هذه العبارات التي أودعها خصوصيات رؤيته: «فهناك شعر صادق جميل، وهناك نثر صادق جميل سميتهما مهموسين لأعبر عما يثيره التعبير الفرنسي "a mi voix" الذي تستطيع ترجمته حرفيا بـ«نصف الملفوظ»... إنني أقصد إلى ذلك الأدب الذي سلم من الروح الخطابية التي غلبت على شعرنا التقليدي منذ المتنبي.... ثم تلك الموسيقى الرنانة التي تنزل بالنفس الدوار، فيأخذنا ما يشبه الثمل، فنطرب دون أن نتمهل في إدراك معنى أو تحقيق صورة... الشعر المهموس لا خطابة فيه.... فهو أدب يصاغ من الحياة وكأنه قطع منها، فيه ما في الحياة من تفاهة ونبل، .... أدب حياة، والحياة شئ أليف... تلقاها فتتعرف إليها للحظتك، وتسمع إلى سرها فتصدقه، لأن قلبك قد أحس في غموض بذلك السر، وجاء الشاعر يهمس إليك فيبصرك بمكانه، لهذا تهتز مشاعرك». (١١)

الهوامش

١- محمد مندور (دكتور) **فى الميزان الجديد**. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ط ثالثة، ص٦٩.

٢- مجلة «**الثقافة**» السنة الرابعة، الأعداد: ١٨٩، ١٩٠، ١٩١ وتواريخها على التوالى: ١١، و١٨، و٢٥ من أغسطس عام ١٩٤٢

٣- مجلة «**الثقافة**» السنة الخامسة، الأعداد: ٢٢٤، ٢٣٤، ٢٤٨، وتواريخها علي التوالى: ١٣ أبريل، ٢٥ يونيه، ٢٨ سبتمبر، عام ١٩٤٣.

٤- فى الميزان الجديد، ص٦٩.

٥- نفس المرجع، ص ٧٠.

٦- محمد مندور (دكتور) **الأدب وفنونه**. القاهرة. دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، ص١٣٩.

٧- فى الميزان الجديد، ص ٨٧.

٨- مجلة «**الرسالة**» السنة الحادية عشرة، الأعداد: ٥١٥، ٥١٨، ٥٢٠، وتواريخها: مايو يونية عام ١٩٤٣.

٩- مجلة «**الرسالة**» عدد ٥٢٢، يولية ١٩٤٣، «النماذج البشرية المهموسة»، ص ٥٢٩.

١٠- فى الميزان الجديد، ص ٩٦و ١٠٦ على التوالى.

١١- نفس المرجع، ص٩٠

مترجمات طه حسين المسرحية

نشرت مجلة «القاهرة» في عددها الثاني بعد المئة الصادر في (ديسمبر ١٩٨٩)- مقالتين عن علاقة كل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني بالمسرح. ولقد عز علينا ألا يكون لطه حسين نصيب - ولو متواضع - في هذا الموضوع، لأنه كان أكثر وعياً به، وأشد التفاتاً إليه من رفيقيه الكبيرين.

وموضوعنا المحدد هنا لا يعوزه حصر الشذرات، أو التعليقات، أو المداخلات النظرية المسرحية التي أدلى بها الدكتور العميد في أماكن مبعثرة في قلة من مترجماته أو مؤلفاته العديدة، لأنها أشبه بالخواطر البدهية والمعارف العامة، وليست - على نحو غالب - من الآراء المعمقة التي يعتد بها في ميدان التخصص، لذا كان هدفنا الواضح هو التنويه بنشاطه في ترجمة النصوص الدرامية، أو تلخيصها، من اللغة الفرنسية إلى لغته العربية، مع التمهيد لذلك بخلفية عامة عن ظروفه الثقافية المتصلة بالموضوع.

عندما أوفد طه حسين عام ١٩١٥ في بعثة تعليمية إلى فرنسا، كانت ثقافته مستقاة من منابع عربية أصيلة. وكان من اللازم - حسب المتطلبات المنهجية الأكاديمية - أن يدرس اللغتين اليونانية واللاتينية، ويطلع على جوانب من تراثهما الحضاري العريق حتى يمكنه مواصلة دراسة الثقافة الفرنسية،

والحصول علي درجة الدكتوراة، وما كاد طه حسين يوغل بفكره في هذا التراث، حتى شغف به أيما شغف، وكاد- لكلفه الشديد به - أن يؤثر على أى تراث حضارى آخر، مهما كانت درجة قداسته.

ولو كانت بعثته قد وجهت إلى بلد آخر- كانجلترا مثلا بدلاً من فرنسا- لتزود طه حسين بخبرات ثقافية مختلفة تماماً عما حصله، قد تكون بلا معرفة بهاتين اللغتين الدارستين، ولعاد إلينا بماهية علمية أخرى، غير التى عهدناها، ولتثقفنا على هباتها على نحو مغاير.

ولما كانت هاتان اللغتان القديمتان تتضمنان مساحة عريضة وفذة من التعبير الدرامي المتميز، كان من الحتمي أن يرود طه حسين هذا النبع الفريد، الذى لم يكن له فى الغربية بعض مثيل، ولا حتى بعض مشابه.

ولو تأملنا جانباً من حياته التعليمية فى فرنسا، لو جدناها - كما وصفها هو نفسه وصفاً كافيا- مقسمة بين ثلاثة أو أربعة معاهد، نتبين فيها أبعاد دراسته اللاتينية واليونانية، واطلاعاته المسرحية الحرة المنظمة، إلى جانب موضوعات المعارف الأكاديمية الأخرى التى كان يستوجب عليه تحصيلها. وكان المعهد الأول هو «... السربون، وفيه كنت أحضر دروس القديم، وتاريخ اليونان على جلوتز، وتاريخ الرومان على بلوك، والأدب

الفرنسي على لانسون، والفلسفة والاجتماع على دوركهايم، وديكارت على ليفي برول، واللاتيني على مارنا، والثورة على أولار، والبيزنطي على شارل ديل، والتاريخ الحديث على سينبوس، والجغرافيا على ديماجون وجالوا ... والمعهد الثاني هو الكوليج دى فرانس، وكنت أحضر فيها درس القرآن بالعربية على كازانوفا، وعلم النفس على يد جانيه. والمعهد الثالث مكتبة القديسة جنفياف. وكانت تصحبني الآنسة ... البيت أعده المعهد الرابع، فقد كنا نجتمع فى المساء: الآنسة، وأختها، وأمها، وأنا، فتقرأ إحدهن رواية، أو رواية تمثيلية، أو قصة أدبية. فقرأنا تمثيل القرن الماضي، وكثيراً من كتب أناتول فرانس، وبورجيه، وبريڤو. وكنا نقرؤها بانتظام بعد العشاء كل ليلة....» (١).

ولتميز طه حسين- النسبى- فى استيعاب اللاتينية استطاع - وهو الأجنبى- أن يحصل في شهادة الليسانس على ست عشرة درجة من عشرين، بل واستطاع أن يستعين بنصوص لاتينية من مصادرها الأولى عند كتابة رسالته التى نال بها دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ الروماني.(٢)

وبعد أن حصل طه حسين على درجة الدكتوراة عن رسالته «الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون»، عاد إلى وطنه عام ١٩١٩، ليعين بالجامعة المصرية أستاذاً للتاريخ اليوناني والروماني

القديم، نظراً لغلبة هذا الموضوع على محصلته الفكرية. ولقى عند ذاك هجوماً، وإعراضاً شديدين من المعارضين، ومما قاله فى ذاك: «لم أكد أبدأ فى الجامعة المصرية درس التاريخ اليونانى فى هذه السنة الدراسية، حتى رضى قوم، وسخط آخرون. وكان الذين رضوا أقل الناس عدداً، والساخطون أكثرهم جمعاً، وأضخمهم جمهوراً. قالوا مالنا ولتاريخ اليونان ندرسه ونحفل به» (٢).

وبقى طه حسين يشغل هذا المنصب حتى سنة ١٩٢٥، وهى نفس السنة التى عين فيها - لأول مرة - أستاذاً لتاريخ الأدب العربى فى كلية الآداب، وبعد أن تحولت الجامعة الأهلية إلى جامعة حكومية تشرف عليها وزارة المعارف.

لقد كانت نفسه الطماحة فى تلك السنوات الباكرة من حياته العملية، مفعمة بعشرات الآمال الجسام، والمشروعات الثقافية التى يهمنا هنا أن نلتقط منها اثنين:

١- الرغبة الصادقة فى جعل اللغتين اليونانية واللاتينية وثقافتيهما مدخلاً للتعليم الجامعى فى مصر عن طريق تدريسهما فى المرحلة الثانوية. وقال فى ذلك « أنا مومن أشد الإيمان، بأن مصر لن تظفر بالتعليم الجامعى الصحيح، ولن تفلح فى تدبير مرافقها الثقافية الهامة، إلا إذا عنيت بهاتين

اللغتين، لا فى الجامعة وحدها، بل فى التعليم العام قبل كل شئ، لأن اللاتينية أساس من أسس العلم والتخصيص، ولأن التعليم العام الصحيح لا يستقيم فى بلد من البلاد الراقية، إلا إذا اعتمد على اللاتينية واليونانية، على أنهما من الوسائل التى لا يمكن إهمالها والاستغناء عنها» (٤).

وكانت حجته فى ذلك، أنه «إذا كنا قد أخذنا فى هذا العصر الحديث، نسلك سبيل الأوروبيين، لا فى حياتنا العقلية وحدها، بل فى حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضاً، فليس لنا إلا أن نسلك طريقهم فى فهم هذه الحياة اليونانية بصفة خاصة، لأن أكثر أوجه الحياة الرومانية كانت متأثرة إلى حد بعيد بالحياة اليونانية» (٥). ولقد ثار عليه - كما ألمحنا- خصوم دعوته تلك، وردوا عليه ردوداً موجعة، وأخرى موضوعية مقنعة، تستحق دراسة مستقلة.

٢- أما أمنيته الأخرى التى تعنينا ، فهى فتح السبيل- ما أمكن - للتعرف بالدراما الكلاسية القديمة بصفة أساسية، والدراما النيوكلاسية بصفة خاصة، والدراما الحديثة بصفة عامة، وذلك عن طريق الترجمة التى بمقتضاها يتخصب الحقل الدرامى القومى، ويأتى بأروع الثمرات.

ولما كانت الأمانى دائماً ما تكون عسيرة المنال على النحو

الكلي أو الأكمل، فقد نجح طه حسين في تحقيق شئ من أحلامه الخاصة بهاتين الرغبتين، وذلك بجعل اللغتين اليونانية واللاتينية وتراثهما شيئاً يعتد به في مناهج الدراسة بكلية الآداب بالجامعة، كما استطاع أن يلفت النظر إلى جانب من الآثار الكلاسية، وأن يقدم ترجمات عربية قليلة، وتلخيصات كثيرة - إلى حد ما - لبعض النصوص الدرامية القديمة، والحديثة، مما يمكن أن يكون لغيره من المجتهدين عاملاً مشجعاً على ارتياد هذا المجال.

ومن هذا المنطلق كان أبرز إنتاجه في المرحلة الأولى من حياته الفكرية أربعة كتب تمثل- من حيث نوعية المعرفة في العالم القديم - عينات من الأدب الدرامي، والسياسة، والاجتماع، والتاريخ، والفكر، وهي: « آلهة اليونان-١٩١٩». و«صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان- ١٩٢٠»، و«نظام الأثينيين- لأرسطو ١٩٢١»، و«قادة الفكر ١٩٢٥». وأعتقد أن المؤلفات التي نقلها أو نقل عنها-طه حسين كتبه الأربعة تلك، كانت في اللغة الفرنسية، لا في أية لغة أخرى، وذلك بترجيح احتمالية استحالة الأصول القديمة عليه، التي تتطلب ترجمتها خبرة طويلة، وفسحة مديدة من الوقت لم يكونا في مستطاعه قبل تقديم هذه الأعمال.

ولقد بقي طه حسين بعد ذلك - وخلال مراحل حياته الفكرية

المتعاقبة - مخلصاً لأهدافه الأولية، ساعياً ما استطاع إلى إقامة جسور متينة بين الثقافتين العربية والفرنسية على مستوى القديم والمحدث فيهما، مما كان له أثر غير منكور في جانب من مناهجنا في بعض كليات الآداب، وفي نسيج تفكيرنا القومي المعاصر.

أما أهم إسهامات طه حسين في الترجمة المسرحية كما وردت في عناوين طبعاتها الأولى، التي ربما اختلف بعضها عند إعادة الطبع، فهي:

١- صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان. القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٠، وتتناول هذه الصحف دراسة الموضوعات التالية: مقدمة - التمثيل اليوناني: مهده، نشأته وتاريخه- حياة اسكيلوس- المستجيرات - الفرس - السبعة يهاجمون طيبة - بروميثيوس مغلولاً - أجاممنون - المتقربون (حاملات القرابين) - الصافحات - حياة سوفوكليس - إياس - أنتيجونا- إليكترا. واكتفى طه حسين- كما هو المشاهد- بعرض ثلاث فقط من مسرحيات سوفوكليس الباقية، على أمل أن يصدر أجزاء أخرى من تلك الصحف تتناول ما تبقى من مسرحياته السبعة، مع ما تبقى من مسرحيات يوريبيدس وأريستوفانيس، وقد أشار إلى ذلك في المقدمة بقوله: «حتى إذا فرغت من التراجيديا في الجزء الثاني، عرضت للكوميديا في

جزء ثالث» (ص١١). ولكن - للأسف - لم يتمكن طه حسين من إنجاز ما وعد به. والدراسة التى قدمها والمتعلقة بنشأة المسرح اليونانى وطبيعته، هى تقديم وجيز لبحوث العلماء المتخصصين فى هذا السبيل. أما المسرحيات التراجيدية العشر التى تعرض لها فى صفحه تلك، فقد عرف بها عن طريق تلخيص حبكتها، وتحليل شخصياتها مع التمثيل بنماذج حوارية منها. وكان طه حسين لا يترجم المصطلحات اليونانية، وإنما كان يسجل أصواتها فى حروف عربية مع شيء من التفسير. ويبدو أن تلك الصحف العربية ليست إلا ترجمة لجزء من كتاب فرنسى مدرسى أولى، يعرف بالدراما اليونانية وليست من كتاب أكاديمى موسع.

٢- **قصص تمثيلية** لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين. المطبعة التجارية، ١٩٢٤. وتتألف هذه المجموعة من ملخصات تحليلية لمسرحيات قرئت على طه حسين وبيانها كالآتى: التيه- شوط القبس - القيد- قانون الرجل (بول هرڤيو). أرض الجحيم - الدمية الجديدة - نشوة الحكيم (فرانسوا دى كوريل) - بينولب (جبرائيل فوريه ورينيه فوشو) - الأستاذ كلينوف (السيدة كارير برامسون) - شبيبتنا (ألفريد كابو). البطولة - السارق (هنرى برنستين).

٣- **جرنجوار**. للكاتب الفرنسى بانفيل، ترجمة صبرى فهمى

ومراجعة: خليل مطران، وطه حسين، وزكي طليمات. القاهرة: دار الطباعة الأهلية، ١٩٣٣.

٤- **أندروماك**. للشاعر الفرنسي الكلاسيكي چان راسين. القاهرة: ١٩٣٥. وقد ترجمت المسرحية بناء على تكليف من وزارة المعارف، التي كان وزيرها وقتذاك نجيب الهلالي. وقد ضمت الترجمة - فيما بعد- ضمن المجلد الأول الذي صدر بمسرحيات راسين عن جامعة الدول العربية.

٥-**أنتيجونا**. للشاعر اليوناني سوفوكليس. القاهرة، ١٩٣٨. وقد ضمت الترجمة - فيما بعد- ضمن مسرحيات سوفوكليس: «من الأدب التمثيلي اليوناني».

٦- **من الأدب التمثيلي اليوناني**. للشاعر اليوناني سوفوكليس. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٩.

من المعروف، أن ما تبقى من أعمال سوفوكليس التراجيدية سبع مسرحيات. ترجم منها طه حسين ستا، وهي: إليكترا- إياس- أنتيجونا- أوديبوس ملكاً- أو يديبوس في كولونا- فيلوكتيتس. ولم يترجم المسرحية السابعة: نساء تراخيس، لسبب غير معلوم. ويعتقد الباحث هنا، أن الترجمة العربية تمت عن الترجمة الفرنسية لا عن اليونانية القديمة. والشاهد على ذلك وجود تحسينات محدثة في الترجمة غير مألوفة في الأصول، كانتشار الإرشادات والتوجيهات المسرحية التي لم تعرف إلا

فى العصور الحديثة. ولم يقدم طه حسين- كما هو المفروض- دراسة مدخلية وافية عن سوفوكليس، ويبدو أن اكتفى بتقديمه فى كتابه السابق «صحف مختارة» أما المسرحيات المترجمة فقد قدم معظمها بنبذات قصيرة جداً كخلفيات ممهدة لفهمها.

٧- **صوتباريس**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٣، وهذه المجموعة تتضمن ملخصات تحليلية لمسرحيات قرئت عليه وهى: صوت «إدوارد شيلدون» - ميشيل بوبير «هنرى بيك» - الشاب الجميل «ألفريد كابو» - الغربان «هنرى بيك» ، الإغواء «شارل ميرى» - حبان «بول نيقوا» - سعادة اليوم «إدمون جيرو» - زوجها «بول جيرالدى وزميله» - الفؤاد المقسم «لوسيان بينار» - الثعلب الأرق «فرنسوا هرزج» - زوجا ليونتين «ألفريد كابو» - الملهى «مارسيل بانيول» - انتوانيت سابرييه «رومان كولوس».

٨- **أوديب**. للأديب الفرنسى أندريه جيد. القاهرة: دار الكتاب المصرى، ١٩٤٦. وقد أرفق طه حسين بترجمة تلك المسرحية قصة لنفس المؤلف تدعى «ثيسيوس» وجعلها تحت عنوان «من أبطال الأساطير اليونانية». وثيسيوس ليست مسرحية - كما أخطأ تحديدها كثير من النقاد - وإنما هى كما وصفها المترجم فى المقدمه: «نوع من المذكرات يقص فيها البطل الأثيني على حياته التى ملأتها المغامرة فى ألوان من الدعابة الحلوة أحياناً،

والجد المر أحيانا أخرى». وأوديب أندريه جيد، معالجة عصرية لتراجيديا سوفوكليس المعروفة «أوديب ملكاً».

٩- **من أدب التمثيل الغربي**. بيروت: دار العلم للملايين ١٩٥٩. ولقد قام طه حسين بتحليل المسرحيات التالية دون أن يذكر أسماء بعض مؤلفيها : أحمر- أصيل التمثيل- الدائرة «سومرست موم» - الطائر الحديث «رستان برنار» - مدرسة أبناء الخمسين- ملهاة السعادة - كارل وآنا «ليونارد فرانك»- مدرسة المشعوذين- فوز الطب «جول رومان»- هدوء السر- العرق الذهبي «إنديللو»- كنت أنتظرك - لم نبق بعد أطفالا- سميراميس «بول ڤاليرى» - سجين- برسيفونه «أندريه جيد».

١٠- بعد أن تولى طه حسين الإشراف على الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية أنجز- من خلال صفوة من الأدباء المترجمين والمراجعين- ما يلي:

- ترجمة معظم مسرحيات وليم شكسبير في حوالي اثنى عشر مجلداً. وكانت تسبق كل مسرحية مقدمة دراسية. القاهرة: دار المعارف (١٩٦٤-١٩٧٢).

- تقديم وترجمة أهم مسرحيات چان راسين في أربعة مجلدات، بما في ذلك ترجمته لمسرحية أندروماك التي سبق نشرها بمفردها. القاهرة: دار المعارف (١٩٦٨- ١٩٦٩).

ولم يكن اختيار طه حسين لتلخيص مسرحياته يعتمد على

منهج معين– كالرغبة في نقل تيار معين– إنما كان اختيارها يرجع إلى مزاجه وتذوقه الشخصي، وكذلك إلى طبيعة المتاح له منها مطبوعاً ومقروءاً. وكان حرصه على نقلها ينم على وعي ناضج بأهمية الترجمة في رفع مستوى الثقافة القومية، التي هي في حاجة مستمرة إلى التعرف على كل الأزوجه الحضارية في الأمم الأخرى، لأن الأمة التي تعتقد في الاكتفاء الذاتي من المعرفة، لاشك أن الأمر يؤدي بها إلى التجمد، والتخلف، والتصحر الفكري.

أما دافعه إلى العناية بترجمة الدراما، فمرده – كما ألمعنا آنفاً– إلى ثراء مصادر ثقافته اليونانية واللاتينية والفرنسية بهذا الجنس الأدبي الراقي، وإلى إحساسه هو بخلو تاريخ الآداب العربية منه، وحاجته الماسة الحالية إلى نماذج قديمة وحديثة للاحتذاء والاستنارة عند تصنيع نص مسرحي محلي. ولقد أشار طه حسين إلى ذلك في كتابه «قصص تمثيلية» بقوله: «ولقد كتبتها وجمعتها، لا أريد من ذلك إلا أمرين اثنين: الأول، أن أظهر قراء اللغة العربية على نحو من أنحاء الأدب الغربي. الثاني: أن يكون لهذه القصص وما فيها من الآراء الفلسفية والمذاهب الفنية المختلفة أثر في نفوس الأدباء والذين يعنون منهم بالتمثيل العربي خاصة، يحملهم على أن يعنوا بهذا الفن الناشئ في أدبنا عناية ترفع شأنه، وتجعله خصباً مفيداً...»

أما ترجمات طه حسين المسرحية أو تلخيصاته لها، فتدل على دقة فى الأداء، وتذوق سليم مثقف للغتين العربية والفرنسية، وعلى أسلوب سهل متدفق لا تعتوره كلمات حوشية، أو تعقيدات فى التركيب. ولعلنا نتبين بعض ذلك فى تلك الشذرة التى نتمثل بها على ترجمته:

«رئيس الجوقة: نعم إنك لتسرف على نفسك كل الإسراف حين تتقدم في غير حذر تحت هذه الغابة الخضراء المقدسة الصامتة، حيث يقرب إلى الآلهة الماء ممزوجاً بالعسل. إحذر أن تمسها أيها الغريب التعس. تأخر، دع هذا المكان إن بيننا وبينك لأمداً بعيداً. أتسمعنى أيها الشقى؟؟ إذا كان عندك ما تريد أن تقول لجماعتنا، فاخرج من هذا المكان المحرم حتى إذا بلغت الأرض التى يستطيع الناس أن يتحدثوا فيها، فأبن عما تريد. أم قبل ذلك فلا تنطق بحرف». (أويديبوس يظل فى الغابة متردداً) (٦).

وإنه ليستحب فى ختام سياحتنا العامة فى آثار طه حسين عن المسرح الغربى، أن نذيلها بإشارة - ولو زائدة - إلى أن له بضعاً من الملاحظات والآراء والانطباعات الخاصة بالنقد المسرحى التطبيقى، سواء على مستوى النص المقروء فقط، أو المعروض فوق خشبة المسرح. من ذلك - على المستوى النظرى- مأخذه على مسرحية «أهل الكهف»، واحتفاؤه

بمسرحية «براكسا» لتوفيق الحكيم، والعودة بها إلى كوميدياأريستوفان اليونانية، مثل موازنته بين «ارتجال ڤرساى» لموليير، و«ارتجال باريس» للكاتب الفرنسي المعاصر چان چيرودو. أما على المستوى التطبيقي المعروض، فله ملاحظات حول قضايا تتعلق بمسرحيات معروضة كقضية الترجمة إلى الفصحى أو العامية التى أثارها حول مسرحية «السكرتير الفنى». والمسرحية - كما هو معلوم - مصرها نجيب الريحانى وبديع خيرى فى الثلاثينيات باسم «الجنيه المصرى» عن مسرحية «توباز» للكاتب الفرنسى مارسيل بانيول. وفى عام ١٩٣٥ أعيد عرضها باسم «السكرتير الفنى»، وقدمتها فرقة أنصار التمثيل والسينما فى دار الأوبرا (٧) وقد حضر الدكتور طه حسين جزءاً من هذا العرض، واضطر إلى ألا يتابعها لضيقه بتمصيرها العامي. وكتب فى ذلك تعليقاً نجتزىء منه الأسطر التالية: «.... ولكنى لم أكد أنفق مع الممثلين لحظات حتى أحسست الغضب يملأ نفسي ويملك قلبى... إن القصة فرنسية معروفة، وقد ترجمت في كثير من اللغات الأوروبية ومثلت في كثير جداً من الملاعب، ثم تجاوزت الملاعب إلى السينما، فعرضت على الناس فى أقطار الأرض المتحضرة كلها... وهى قصة «توباز» التى وضعها الكاتب الفرنسى المعروف بانيول،

وقد عهد الكاتب المصرى إلى هذه القصة فمسخها مسخاً، وحرفها تحريفاً وذهب بما فيها من جمال فنى رائع.... القصة لم تكتب باللغة العامية فى فرنسا، وإنما كتبت باللغة الفرنسية الفصيحة إن صح هذا التعبير... فإذا شهدت القصة المصرية واستمعت لأشخاصها وهم يتحدثون لغة الشارع أذاك هذا الاستماع وشق عليك هذا المسخ، وآلمك هذا الابتذال.... حسن جداً أن نمصر التمثيل، وأن نتخذ العربية ولاسيما العربية الفصحى له لغة وأداة بشرط أن يكون تمصيراً صحيحاً صريحاً لا فساد فيه ولا عدوان... وبشرط أن يكون تمصيراً مثبتاً للشخصية المصرية على أنها شخصية قوية تنتج وتبتكر أكثر مما تحاكي وتقلد. وبشرط أن يكون تمصيراً جريئاً لا يثير حزناً ولا ندماً وحياء»(٨).

لو كان طه حسين قد تمتع بحواسه الخمس كاملة، لكان لنا من مواهبه، ودقة حسه، وذكائه الفطرى، وقوة ملاحظته وثقافته العريضة، كاتب أو ناقد درامي عظيم... من يدرى!!

هوامش ومراجع

(١) إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين. إشراف/ د. عبد الرحمن بدوى. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢، ص١٣.

(٢) نفس المصدر ، ص١٣و ١٤.

(٣) طه حسين. صحف مختارة. ص١.

(٤) جمال الدين الألوسي. طه حسين بين أنصاره وخصومه. القاهرة، ص

.١٩٩

(٥) طه حسين. قادة الفكر. القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٥، ص٣٢.

(٦) طه حسين. من الأدب التمثيلي اليوناني (أوديبوس في كولونا) القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص٢٦٤.

(٧) أعيد عرض المسرحية بنفس الاسم، واشترك في أداء أدوارها: فؤاد المهندس، وشويكار، وعبد المنعم مدبولي، وعبد الوارث عسر.

(٨) طه حسين ناقداً مسرحيا. مجلة «دنيا الفن» القاهرة، العدد ٢٣- ٥ أغسطس ١٩٧١.

عن مترجمات لويس عوض الأدبية

الترجمة إلى اللغة العربية- في معتقدي - ضريبة إجبارية على كل مثقف يجيد لغته إلى جانب لغة أجنبية - أو أكثر- ويعمل في ميدان من ميادين المعرفة الأدبية، أو الفنية، أو الفكرية، أو العلمية. وتجاوز أداء هذه الضريبة الذهنية فيه (تهرب)، وإغفال منكور لبعض مهام هذا المثقف في تجديد خلايا ثقافته القومية وتخصيبها.

فالترجمة - أو النقل اللغوي المباشر أو غير المباشر- تمثل بأمانتها جسراً حضارياً، يربط ثقافتنا بالثقافات الخارجية المتباينة، ويمتاح منها، في عصر سريع التطور، ويطمح بمعارفه المتدفقة والمتنوعة إلى تحقيق ثقافة عالمية متقاربة الأبعاد. والفصل في تزايد هذا التقارب المأمول يرجع إلى انتشار وسائل الاتصال التي أصبحت غالبيتها في متناول قطاعات عريضة من جماهير بلدان العالم.

والترجمة الحرفية الأمينة إلى اللغة العربية، أوالتعريب الحر، أو الانتفاع الذاتي المباشر أو غير المباشر بثقافات الأمم الأخرى، عوامل فعالة ومؤثرة، قامت بتنقيح الحضارات العربية وتغذيتها في عصورها الغابرة والحديثة. ولعل العصر العباسي شاهد صريح على مدى التأثر بثقافات السريان واليونان والفرس والهند، ومن المسلم به، أنه خلال تنامي حضاراتنا

المعاصرة لعبت - وتلعب - المثاقفة - وعلى مستويات متعددة - دوراً خطيراً فى مقومات النهضة القائمة.

إن رفاعة الطهطاوى، وأحمد لطفى السيد، ومحمد حسين هيكل، وأحمد شوقي، وطه حسين، وزكى مبارك، والمازنى، والعقاد، وسلامة موسى، والزيات، وتوفيق الحكيم، ودرينى خشبة، ومحمد مندور، وزكي نجيب محمود، وفؤاد زكريا، وعشرات غيرهم من عمد قدامى النهضة المصرية أو محدثيها- نقلوا نقلا مباشراً أو غير مباشر إلى الثقافة العربية، آثاراً فكرية وأدبية عالمية فعالة وجد حيوية. ولاشك أن تأثراتهم الذهنية والوجدانية التى تولدت عن احتكاكاتهم المباشرة بمعارف لغات أخرى، تبلورت على نحو ظاهرى أو ضمنى فى إنتاجهم، ثم انعكست بشكل ما فى أعمال كثير من الدارسين والأدباء والمفكرين ممن لا يعرفون لغات أجنبية.

والمربى الراحل الأستاذ الدكتور لويس عوض- دون نعته بأوصاف البعض المتلطفة المجاز- مثل: آخر التنويريين، أو خاتم العمالقة ونهاية جيل الفحول- أحد المثقفين المتسيسين الذين أدوا فريضة المثاقفة الواجبة، وأسهموا بترجماتهم المباشرة وغير المباشرة - إلى جانب مؤلفاتهم - فى تنشيط التيار الثقافى المعاصر، وإثراء مراميه. والدراسة التى بين أيدينا الآن، جولة تعريفية لا تهدف - بالطبع- إلى متابعة

مترجماته واحداً واحداً ومضاهاته بالأصل، وإنما تدلى بمؤشرات شبه إحصائية على طريق جهوده فى مجال المثاقفة العربية الحديثة.

(١)

كان ولابد أن يجتذب طه حسين الأستاذ والمعلم، تلميذه المجد لويس عوض إلى دائرته التثقيفية العملية، بعد أن أدخله من قبل دائرته التثقيفية النظرية، فدعاه للإسهام بجهده فى منشورات دار «الكاتب المصرى» التى كان يشرف على إصداراتها، فترجم لويس عوض لتلك الدار عام ١٩٤٦، رواية «صورة دوريان جراى» للشاعر والكاتب الانجليزى أوسكار وايلد، وكذلك مجموعة أقاصيصه «شبح كانترفيل»، التى صدرت فى نفس العام.

وفى العام التالى (١٩٤٧) صدر للويس عوض ترجمته لكتابى «بروميثيوس طليقاً» للشاعر الانجليزى الرومنسى شلى، و «فن الشعر» للشاعر الرومانى هوارس، وذلك ضمن سلسلة «الروائع» التى كانت تصدرها مكتبة النهضة المصرية (١).

و«بروميثيوس طليقاً» دراما غنائية، ذات فصول أربعة ترجمها كاتبنا الراحل، وصدرها بمقدمة ضافية، كانت تعد فى حينها دراسة متميزة عن الحركة الرومنسية ومقدماتها وملابساتها الفكرية والاجتماعية والأدبية، ختمها بحديث قصير عن «الأسرة

المقدسة»، كمدخل إلى أسطورة برومثيوس التى أصبحت - فيما بعد - موضوع رسالته للدكتوراة.

وهذه الدراسة المطولة، ليست من إبداعه، كما رآها بعض الدارسين فى غمرة حماسهم له، فراحوا يشيدون بها، ويحللونها ويستجلون رؤاها ونتائجها، وكأنها آراء جديدة تعبر عن اجتهادات شخصية بحتة، ولكنها فى الحقيقة شذرات فكرية استخلصها المترجم - على نحو واعٍ - من مصادر علمية متاحة للقارئين فى الانجليزية، ولكنه لم يذكرها أو يشر إليها فى دراسته، جرياً على عادة الأدباء الباحثين من أساتذتنا الذين كانوا عصر ذاك يغفلون عن عمد ذكر مراجعهم الغربية الأصل التى كانوا يستعينون بها فى دراستهم عن فكر العالم الخارجى وأدبه، حتى ليتوهم عامة قارئيهم أن مادة الدراسة أو المقالة جلها ليست معربة وإنما هى من فيض عبقرياتهم التى فى مقدورها اقتحام حرمات الآداب الأخرى وتناولها بالتأريخ والتقييم، بل والانتقاد والتصحيح. ولم يسلم من هذه الآفة العلمية المنكورة، معظم من ينعتون بيننا الآن بصفات الريادة والفحولة.

ولنختر- عشوائيا- مقطوعة من تلك المقدمة ونتحسس بعض ما فيها. يقول لويس عوض: «قال أرسطو إن المسرحية لابد أن تتحقق فيها الوحدات الثلاث: وحدة المكان، ووحدة الزمان، ووحدة الحدث، أى لابد أن تدور حوادثها فى مكان واحد، وفى

حدود يوم واحد، وأن تشتمل على عقدة واحدة...» (٢). والحقيقة أن أرسطو- فى كتابه «فن الشعر» - قد نص صراحة على وحدة الفعل وحدها، واعتبرها ركنا ركيناً فى بناء التراجيديا، ولكنه ساق إشارة عارضة إلى ما سمى بعد ذلك بوحدة الزمان دون المطالبة باتباعها. أما وحدة المكان فلا علاقة له البتة بها لا من قريب ولا من بعيد، إنما العلامة كاستلفترو الايطالى هو الذى صاغ مصطلح الوحدات الثلاث (١٥٧٠)، وجعله قانوناً مرشداً فى كتابة التراجيديا، ومعيارا فى النقد المسرحى عرف عند الكلاسيين الجدد، وقول لويس عوض (ص٩). بأن «أرسطو أمر بألا يتجاوز عدد الأشخاص المشتركين فى الحوار فى وقت واحد ثلاثة» فهو زعم مغلوط، لم يقل به أرسطو وإنما قال عند حديثه عن تطور التراجيديا من الناحية التقنوية «ولقد كان اسخليوس أول من رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين... أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة» (٣) أما بقية فقرة لويس عوض المتحدثة عن شكسبير، فقد خلطت بين ما قال به أرسطو فعلا، وبين اجتهادات وتخريجات شراحه الإيطاليين الذين افتروا عليه وعزوها إليه ظلماً، وبين قواعد الكلاسيين الجدد، وبين طريقة شكسبير فى كتابة مسرحياته.

ولقد أنهى لويس عوض ترجمته الشاعرية الأسلوب لمسرحية «برومثيوس طليقا» بترجمة عذبة لمرثية «أدونيس» التى نظمها

شلى فى موت الشاعر چون كيتس الذى قضى وهو فى الرابعة والعشرين من عمره. ولقد كان أستاذنا فى الترجمتين غير ملتزم بالنص الأصلى التزاماً حرفيا، وإنما كان يتصرف فى مجمل المعنى بإضافة كلمات ليست فى النص أو حذف كلمات أخرى قد تكثر أوتقل. ولنتمثل بتلك الأبيات:

Oh, weep for Adones ! The quick dreams
The passion winged ministers of thought who were
his flocks, whom near the streams of his young spirit he
fed, and whom he taught the love which was its music..
etc.

«ألا أبكى على أدونيس ! فالأحلام الخفيفة وبنات الفكر التى أعارها الحب أجنحة ترفرف بها كالأملاك لم تتحول قرب جدول روحه الدفاف حيث كان يطعمها بثمرات قريحته ويلقنها الحب وهو من خصائص نفسه الشاعرة» (ص٢٠٦).

والواقع أن لويس عوض كان قد استهل نشاطه الجاد فى الترجمة حينما كان طالبا فى جامعة كامبريدج بانجلترا عام ١٩٣٨ حيث ترجم عن اللغتين الانجليزية واللاتينية - اللتين كان يدرسهما وآدابهما عامذاك - رسالة «فن الشعر» التى نظمها الشاعر الرومانى هوراطيوس المعروف فى العصر الحديث باسم «هوارس» (٦٥- ٨ق.م.)، ولكنه لم ينشر ترجمته إلا عام ١٩٤٧، وبعد أن سبقه إلى ترجمة نفس الرسالة بعهامين

محمود على الغول، وطبعتها نفس دار النشر، ضمن سلسلة «البدائع» التى كانت تشرف عليها جماعة إحياء الدراسات القديمة برئاسة الدكتور محمد سليم سالم. ومن المؤكد أن لويس عوض لم يكن قد اطلع على هذه الترجمة التى سبقته إلى المطبعة، لأنه قام بترجمته الخاصة وهو فى بعثته خارج القاهرة (١٩٣٨).

وبغض النظر عن الموازنة بين الترجمتين أو قيمة المقدمة والحواشى التى وضعهاكل منهما لعمله، فإن ترجمة لويس عوض تنبىء منذ البداية عن منهجه الذى لن يلتزم فيه التزاماً حرفيا بكلمات النص الذى يترجمه، وإنما سيتحرر- إلى حد ما- من ربقة التقيد برصف الكلمات كما فى الأصل، فى سبيل الوصول إلى جملة عربية سهلة ومبينة، وذلك بإضافة كلمات من عنده أو تحريك مفردات عن مواضعها من حيث التقديم والتأخير، مما لا يزعزع كثيراً أصول المعنى الحقيقى، أو يسلبه جوهر فحواه.

يقول النص فى سطوره الأولى ما ترجمته عن الانجليزية: «لو أن مصوراً اختار أن يضع رأس إنسان على رقبة حصان، أو أن ينثر ريشاً مختلف الألوان فوق أطراف عديد من المخلوقات المتنوعة، أو أن يضيف إلى الجزء الأعلى لامرأة جميلة ذيلاً لسمكة بشعة، هل تستطيع أن تمسك نفسك عن الضحك، عندما يريك المصور جهوده تلك؟؟» (٥) ويقول لويس عوض هذه الفقرة

هكذا: «أى أصدقائى: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمى إلى عنق جواد، أو أن يجمع فى كل كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يكسوها جميعاً برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن يبنى مخلوقاً نصفه الأعلى امرأة باهرة الحسن ينتهى أسلفه بذيل سمكة بشعة سوداء؟؟ (٦). أما ترجمة محمود على الغول لنفس المقطوعة عن اللاتينية، فهى: «لو أن مصورا خطر له أن يؤلف بين رأس إنسان، وعنق حصان، وأن يرشق ريشاً متباين الألوان فى أعضاء جمعت من كل مكان، أو تراءى له أن يكمل نصف حسناء بسمكة زرية قبيحة، أفكنتم تمسكون عن الضحك لو دعيتم إلى مشاهدة مثل هذه الصور؟؟(٧) ومواصلة البحث عن الاتفاقات أو الاختلافات بين الأصول والمترجمات العربية، أو التعرض لإشكاليات الترجمة ليست - كما سبق أن أشرنا- من مرامى الدراسة الحالية.

ومرة أخرى، يدعو طه حسين- الذى كان رئيسا للجنة الثقافية بجامعة الدول العربية- لويس عوض للمشاركة فى مشروع نقل مسرحيات وليم شكسبير إلى العربية، وعهد إليه بترجمة المسرحية الكوميدية «خاب سعى العشاق» (١١٩٦٠)، التى راجعها محمد شفيق غربال، ومحمد بدران (٨). وتغيير

عنوان المسرحية «الحب عمل ضائع» Loves' Labor Lost إلى عنوانها الحالي، يومئ إلى أن مترجمنا لم يكن - كما لاحظنا - يقتفي الأثر الأصلي كلمة كلمة، وإنما كان يحافظ على معطيات المعاني وايحاءاتها وإن حملها كلمات أخرى تتسق مع الأصول. ثم ترجم لويس عوض بعد ذلك للمسرح القومي مأساة شكسبير «أنطونيوس وكليوبطرة» (١٩٦٧). ومادة هاتين المسرحيتين وروحهما منقولتان إلى اللغة العربية في عبارات سهلة، درامية الصياغة، دونما معاظلة لفظية أو تمسك حرفي بتكرار تصفيف الكلمات الأصيلة في سياقها الجديد مما يقلق الذوق العربي المعاصر، كما فعل بعض من ترجموا أعمال شكسبير حديثاً. يقول أنطونيوس: «أي إيروس الباسل. يا من تجاوزتني عزة وإباء. لقد أتيت ما ينتظر مني، ولا ينتظر منك، وأرشدتني إلى واجبي. إن مليكتي وإيروس قد ضربا لي المثل في الشجاعة فسبقاني في طريق الشرف. ولكن موتي سوف يكون عرساً أزف فيه إلى منيتي وأسعى إلى فراش عروسي سعي العاشق الولهان. مرحباً إذن بالمنون. أي إيروس. يا من علمت مولاك كيف يموت، ها أنذا أنتفع بعلمك» (٩).

ولقد ضم لويس عوض هاتين المسرحيتين المترجمتين إلى كتابة «البحث عن شكسبير» (١٩٦٥) عند إعادة طبعه سنة

١٩٨٦. والفصل الأول فى الكتاب يروى خواطر كاتبه حول مهرجان شكسبير الذى أقيم عام ١٩٦٤، وعما قدم فيه من عروض مسرحية. وفى الفصول السبعة الأخيرة لايزال يتابع حديثه عن مشاهداته وانطباعاته ومعلوماته عن حياة شكسبير وبعض القضايا المثارة حوله وعن بعض مسرحياته، مثل: هنرى الرابع، وماكبث، وتيمون الأثينى.

ويبدو أن ذهن لويس عوض كان مشغولاً بخطة ثقافية ضخمة مازلنا فى أمس الحاجة إلى تحقيقها، وهى ترجمة أهم نصوص النقد الأدبى التى عرفت فى تاريخ الثقافة العربية. فأصدر فى ذلك الموضوع المهم، الجزء الأول عن بدايات النقد اليونانى، ولم يتبعه - للأسف الشديد- بجزء آخر. وهذا الجزء الأول - «نصوص النقد الأدبى- اليونان» (١٩٦٥) - تمثلت فى بعض محاورات «أيون»، وفى ثلاثة كتب وردت فى «الجمهورية»، ومثلها فى «القوانين».

ولقد أتبع لويس عوض هذه النصوص الأفلاطونية النقدية بترجمة عربية- عن ترجمتين انجليزيتين لكل من جلبرت مرى وبنجامين روجرز- لمسرحية «الضفادع» التى وضعها شاعر الكوميديا اليونانى أريستوفان، باعتبار أنها تتضمن شيئا أساسيا من النظرات المبكرة فى النقد التطبيقى. ولقد قال لويس عوض: «فى ترجمتى لأرسطو فانيس آثرت أن أترجم

الحوار نثراً والكوراس شعرا» (١٠) ولكنه بهذه الأسلوبية المزدوجة المشروعة، وبرغبته فى خلق مناخ فكاهى محلى، تجاوز النص اليونانى والترجمتين الانجليزيتين اللتين نقل عنهما - بصفة أساسية - مما جعل صياغة المسرحية العربية وكأنها اجتهاد لغوى قائم على «ضفادع» أريستوفان. ولأننا لسنا فى مجال تصويب النسخة العربية أو مؤاخذة أو تبرير تجاوزاتها، فسنكتفى بإيراد هذه الأسطر كمثال من ترجمة جلبرت مرى الانجليزية التى عول عليها مترجمنا.

Pluto: With holy torches in high display Light Ye Marchers' triumphal advance. Let Aeschylus' music on Aeschylus' way Echo in song and dance. p. (107)

وتكاد حرفية هذه الأسطر تكون: «بلوتو: ارفعوا المشاعل المقدسة إلى أعلى لتنشر النور أنتم أيها السائرون على طريق اسخيلوس تصدى فى الأغانى والرقص».

ولقد جاءت هذه المقولة عند مترجمنا العربى هكذا:

« فى موكب الكوراس للأمام
سيروا لتحرسوه فى الظلام
بالرقص بالغناء بالمشاعل
لهيبها قدسه الأوائل

حفوا به فى موكب غفير
حتى يجوز لتخوم النور
وألبسوه بردة الخلود
من شعره وفنه المجيد
غنوا له روائع الأغانى
مما روى فى كل مهرجان» (١٢).

ولقد أنهى لويس عوض أقوال أفلاطون ومسرحية أريستوفان بمجمع كلاسيكى مرتبة مفرداته ترتيباً هجائيا عربيا عن تعريفات قاموسية خاصة بمواد أسطورية وتاريخية مما تحفل به الثقافة اليونانية القديمة. وهذا المعجم - الذى لم يحدد مراجعه الأصلية ويمكن فصله وطبعه مستقلاً - يقع فى حوالى ٣٢٠ صفحة، زادت بعددها هذا على عدد صفحات الجزء الأساسى المخصص موضوعه للنقد الأفلاطونى والأريستوفانى (١٨٠ صفحة)، والذى يعوزه قاموس خاص به، لا إلى هذا المعجم المقحم عليه.

كما ترجم لويس عوض للشاعر التراجيدى اليونانى اسخيلوس ثلاثيته المسرحية «الأورستيا» : «أجاممنون» (١٩٦٦)، «حاملات القرابين» (١٩٦٨)، «الصافحات» (١٩٦٩). ثم نشرت تلك الثلاثية فى مجلد واحد عام ١٩٨٧. ولاشك أن

ترجمته لهذه الثلاثية كانت عن الانجليزية بصفة أساسية، وأحيانا عن اليونانية القديمة بصفة استشارية. وقد ذكر مترجمنا فى مقدمة ترجمته لمسرحية «أجامنون» : «إنى نقلت الحوار والمنولوجات بالشعر المرسل، أى الموزون غير المقفى. والتزمت بالوزن والقافية فى كل ما ينشده الكوراس. ولم ألتزم القافية فى الحوار إلا حيث الحوار قصير النفس مبلور يحتاج إلى سرعة الأداء... إلخ» (١٣) وهذا التقيد بالعروض الشعرى والقافية لم يلزم مترجمنا باتباع كلمات النص وما هى عليه من مضامين محددة، وإنما حرره منها فتصرف فيها بإضافة عبارات وتركيبات قد تحمل امتدادات مكرورة للمعانى الأصلية، وقد تتضمن حشوات زائدة فى سبيل تحقيق الأوزان وملحقاتها، مما جعل حجم الترجمة العربية يفوق حجم النص المنقول بأكثر من ضعفه. فمثلا، تنتهى مسرحية «أجاممنون» في الترجمة الانجليزية بهذه العبارات على لسان كليتمنسترا: (١٤)

These are howls of impotent rage. forget them, dearest, You and I have the power, we two shall bring good order to our house at least.

وترجمتها شبه الحرفية:

«تلك هي نباحات الغضب العقيم، فلتنسها أيها الأعز، أنت وأنا نملك السلطة، وسنعيد نحن الاثنين، النظام الصالح إلى بيتنا على الأقل». وقد جاء ذلك نظما في ترجمة لويس عوض:

لا تلق بالا، واهمل الأوغادا
نبح الكلاب أرق الأسيادا
أنت شريكي فلتطب فؤادا
سنحكم البلاد والعبادا
ونقمع الفتنة والفسادا (ص١٦٦)

هذا، وقد ترجم لويس عوض للشاعر الأديب الإنجليزي صمويل چونسون نثريته الأسطورية «راسيلاس» تحت عنوان مستوحى من موضوعها «الوادى السعيد» (١٩٧١).

تلك هي أهم الترجمات الأدبية المباشرة التي قام بها لويس عوض عن الانجليزية التي كان يعد فيها أستاذا ضليعا. والحقيقة أن أسلوبه في النقل إلى اللغة العربية - بغض النظر عن تقيده أو عدم تقيده بالنص حرفيا - يتسم بسهولة العبارة، ووضوح المعنى ونقل الأفكار وإيحاءاتها، بما ينم على وعى ناضج لا بالنص وحده فحسب، وإنما كذلك بمناخه الاجتماعي والأدبي، وقيمته الذاتية. وتلك خصوصيات المترجم الذى يعى أهداف رسالته الخطيرة.

كما يلاحظ أن صاحب تلك الترجمات عن الثقافة الأوروبية،

قد مال فى اختياره إلى الكلاسيات القديمة التى كان مغرماً بها كشغف أستاذه طه حسين إلى الحد الذى استوجب فيه دراسته آثارها فى مرحلة التعليم الثانوى المصرى، باعتبارها أصول الحضارة الأوروبية الحديثة التى نسعى الان إلى اللحاق بها.

(٢)

وإلى جانب ذلك، وضع لويس عوض- فى كثير من فروع المعرفة الأدبية (وغير الأدبية) - عشرات المقالات والدراسات الملخصة أو المعربة عن مصادر أوربية مجهولة الهوية لقارئيها أو لمن يود مراجعتها، وممارسة هذا النمط من (التأليف الترجمى) كان ولايزال ضروريا ومعروفاً لدى زعماء الأدب العربى وأتباعهم ممن اتصلوا اتصالاً مباشراً بالثقافة الأوروبية، وحققوا بتلك المثاقفة جانباً معرفياً تغلغل فى صميم الثقافة العربية المعاصرة من أمثال: طه حسين، والعقاد، والشوباشى، وعلى أدهم، وعبد الرحمن صدقى وعشرات غيرهم.

ومقالات لويس عوض عن الأعمال الأدبية ومؤلفيها من الأجانب ليست منقولة نقلاً حرفياً - كما أشرنا - وإنما هى ملخصات اطلاعاته علي أصولها فى الإنجليزية، وإن اكتسبت شيئا ما من فكره وتصرفه وذوقه الخاص. وليس من المستهدف هنا- مرة أخرى- حصرها، وبيان موضوعاتها، وإنما يكفى التنويه بغالبية تلك المجموعات الأدبية الطابع.

لقد جمع معظم مقالاته التي كان ينشرها في مجلة «الكاتب المصري» بين عامي ٤٦، ١٩٤٧ في كتاب له صدر سنة ١٩٥٠، تحت عنوان «في الأدب الانجليزي الحديث». وقد استهله بمدخل مبحثي طويل عن أبرز ملامح العصر الڤيكتوري البرجوازي في انجلترا من النواحي الاجتماعية والسياسية و الفلسفية والأدبية، وأتبعه بمقالات قصيرة عن: أوسكار وايلد، وبرنارد شو، وهـ. ج. ولز، وجـيـمس چويس، ود. هـ. لورانس، وت. س. إليـوت. وكالعادة، لم يرد في المقدمة أو تلك الموضوعات ذكر لأي مرجع يشير إلى أصولها الأولى التي يصعب على طالبها أن يتعرف عليها مع يقينه بأنها خلاصة قراءات في أعمال انجليزية، أو أنها مترجمات مباشرة لمقالات معاد صياغتها في اللغة العربية.

ويحتوي كتابه «**الاشتراكية والأدب**» (١٩٦٣) على مبحث أساسي طويل بنفس العنوان، وآخر مثله تحت عنوان «لقاء مع عدب أوربا الجديد»، أما بقية المجموعة فتتألف من نظرات تحليلية في بعض أعمال كل من: شتاينبك، وماياكوفسكي، وباسترناك، وإرنست هيمنجواي. وبعض فصول هذا الكتاب نشرت في جريدة «الجمهورية» خلال عام ١٩٦٢، وبعضها الآخر في جريدة «الأهرام» خلا عامي ٦٢و ١٩٦٣.

وفي كتابه «**المسرح العالمي من اسخيليوس إلى أرثر ميللر**» (١٩٦٤) قدم لويس عوض ملخصات لسبعة وثلاثين نصاً

مسرحيا، تمثل مراحل مختلفة الشكل والأسلوب فى تطور الدراما الغربية. وقد اختيرت هذه النصوص من أعمال تسعة عشر مؤلفا مسرحيا من بين أعلام الدراما الأوربية والأمريكية، ابتداء من اسخيلوس وسوفوكليس ومروراً بكورناى وشكسبير وجوته وإبسن وشو وبرانديللو، وانتهاء بأونيل ولوركا وميللر ووليمز وكريستوفر فراى.

كما ضمن مجموعته «**دراسات أوربية**» (١٩٧١) مقالات تتتابع عناوينها على هذا النحو: رحلة فى الماضى والحاضر: ميشيل بيتور، الوجودية بلا دموع: كير كجارد، ضيف عظيم: أندرية مالرو، صديقان كبيران: أناتول فرانس وفيكتور مرجريت، فى فلسفة الفن: ايفور ريتشاردز، جان چينيه: السود - الخادمات - الشرفة - مرايا الشر السبع، برتراند رسل: الطيب والعفاريت - ثورة الفلك - عمر الأرض.

وتتكرر اهتماماته بالمسرح الغربى فى مقالاته التلخيصية التى أودعها كتابه «**أقنعة أوربية**» (١٩٨٦)، حيث توجد كلمات عن: بوخنر، وبرخت، وميللر، وتشيخوف، وجولدونى، وديدرو، وروستان، وبرانديللو، وجيرودو وغيرهم.

(٣)

وبالإضافة إلى مترجماته المباشرة والأخرى غير المباشرة التى انعكست فى مقالاته عن الآداب الغربية التفت لويس عوض إلى نمط ثالث فى مجال المثاقفة، يتمثل فى الأدب المقارن الذى يشترط فى ممارسه التمكن من معرفة أكثر من لغة أجنبية وأدبها. ورغم ما لممارساته تلك من ضرورة فى حقل لايزال بكرا فى أدبنا الحديث، إلا أنها تستسلم بسهولة للمراجعة والمؤاخذة أو التفنيد والدحض. ولعل ذلك يعزى إلى ميله للوصول إلى نتائج يفترضها سلفاً قبل البحث، ولكن لا تؤدى إليها حيثياته التى يسوقها على رغم منها. ويمكن أن تلوح تلك العلة فى غالبية تخريجاته الفكرية التى لقيت مصادمات شديدة أو ضربات موجعة من معارضية وخصومه، مثل: الادعاء بثقافة ابن خلدون اللاتينية، وبتأثر المعرى بالنصرانية، والتوهم بأن مسمى «القاهرة» منحوت من الفرعونية، والتشكيك فى القومية العربية، والتحامل الشديد على جمال الدين الأفغانى، والزعم فى فقه اللغة العربية بأن أصلها ليس ساميا وإنما هو هندى أوربى.... ألخ. ولم يكشف – للأسف – بإثارة هذه القضايا عن حقيقة واحدة وإنما عن مسببات أوجاعه... لقد ألقى على طلاب معهد الدراسات العربية – الذى كان تابعاً لجامعة الدول العربية – سلسلة من المحاضرات التعليمية تحت عنوان «المؤثرات

الأجنبية فى الأدب العربى الحديث»، نشرها فى جزئين: تناول فى أولهما «قضية المرأة» (١٩٦٢)، وفى آخرهما «الفكر السياسى والاجتماعى» (١٩٦٣).

كما عقد فى كتابه «على هامش الغفران» (١٩٦٦) موازنة بين «رسالة الغفران» لشاعرنا العربى أبى العلاء المعرى، و«الكوميديا الإلهية» للشاعر الإيطالى دانتى الليجيرى. وفى هذه الدراسة لم يلحق بمن سبقه، ولا بمن تبعه فى تناول هذا الموضوع.

وفى نفس المجال، وضع كاتبنا دراسته المقارنية « **أسطورة أوريستوالملاحم العربية**» (١٩٦٨). ولقد اجتهد - على قوله - فى أن يبين ما هنالك من وشائج قوية بين أسطورة أوريست الهندية الأوروبية، أى أسطورة أوريست - هاملت، أو أسطورة الفتى المنتقم لأبيه، وبين أسطورة شهيرة من الأساطير العربية هى محور ملحمة «الزير سالم»، كما زعم أنه يبين الوشائج بين هذه الأساطير الهندية الأوربية والعربية وبين الأسطورة المصرية القديمة إيزيس وأوزوريس وابنهما حوريس المنتقم لأبيه، باعتبار أنها المصدر الأساسى لكل الأشكال المتنوعة لهذه الأسطورة فى مختلف العصور والبلاد. (١٦)

ومن المؤسف أن نتائج هذه (المحاولات) تقوم على المغالطات والتوليدات المزاجية وفرض الاحتمالات المتعسفة

التى يقود إليها الظن والتخمين القسرى، وعلى عبارات سطحية، مثل: «فيما يبدو- ويمكن- ويحتمل- ويوحى - ونميل إلى- ولا يبعد... ألخ» مما يجافى ترتيبات النظرة الموضوعية وخطوات البحث الأكاديمى من حيث التعامل مع العلة والمعلول. وتجلية الظواهر وربط بعضها ببعض على أساس معقول.

فهو يتناسى تماماً أنه من المؤكد أن تتشابه موتيفات شعبية، أو تتخلق ظواهر ثقافية معينة تخلقاً عفويا فى أقطار وعصور مختلفة دون اتصال مباشر أو غير مباشر مثل قتل المحارم أو الثأر لهم. كما أنه يتعمد إقحام بعض المصطلحات الأجنبية، والإشارات المكرورة إلى أن الباحثين قالوا دون أن يحدد هوياتهم ومراجعهم، مما يتوه بذهن القارئ العادى، ويتوهم «فخراً قومياً»، بأن أسطورة إيزيس وأوزوريس المنتقم من عمه، هى أصل أسطورة أوريست المنتقم من أمه وعشيقها، وهى نفسها جذر قصة هاملت المنتقم من عمه وأمه، وكذلك هى مصدر حكاية المهلهل المنتقم لمقتل أخيه كليب، وهى ذاتها منبع رواية انتقام هجرس ممن قتل أباه كليب فى نفس الملحمة. ولا تقوم هذه النتائج المساقة لتلك السلسلة المتشابهة الحلقات من عمليات الانتقام بالقتل، على تقديم روابط ثقافية تجمع بينها بالذات دون غيرها، أو على حيثيات تجرى فى خطوات ممنطقة، أو تعتمد على استنباطات اجتهادية مبررة.

ولقد تغاضى باحثنا عن أن مسألة الانتقام لمصرع الآباء أو الأقرباء ليست محصورة فيما ساقه من أمثلة يحسب أنها الجامعة المانعة، بل توجد عشرات الموتيفات المتشابهة في تراث الأمم القديمة كالصين والهند، أو القبائل البدائية في أفريقيا وأمريكا. فهل أسطورة إيزيس وأوزوريس هي أصل ذلك كله، أم اقتصر تأثيرها على حكايات أوريست وهاملت والمهلهل؟؟

ولنتأمل هذ الاستنتاج الشديد اللهوجة:

« وهذا يوحي بأن اسم «هاملت» أو «همبيلت» كما في الصيغة النوردية، واسم المهلهل مشتقان من أصل واحد وهو في الأرجح اسم هيبوليت. وهو فيما يبدو من هيبوس Hippos اليونانية بمعنى «حصان» والمعنى الكامل إذن هو «مروض الخيل» أو «سائس الخيل»، ولا يبعد أن يكون اسن بيلاد Py-lades أيضاً منتمياً إلى هذه المجموعة، مجموعة هيبوليت – هاملت – بيلاد. أما الصلة الاتيمولوجية بين هذه المجموعة واسم المهلهل فلا تزال غامضة من الناحية الفونطيقية... إلخ»(١٧).

ما هذا الخلط العجيب؟! لماذا التوهم بوجود علاقات صوتية لا وجود لها بين هذه الأصوات المتباعدة لهذه الأسماء الأسطورية والتاريخية؟؟ ولماذا الربط التعسفي بين بيلياد

النموذج المثالى للرفيق المخلص الذى اشترك مع صديقه أوريست فى قتل أمه وعشيقها، وبين الفتى الوسيم الطاهر الذيل هيبولوتوس الذى مات ضحية طهارته وعفته، ورفضه مبادلة الحب الجنسى مع فيدرا زوجة أبيه؟؟ (١٨)

* * *

كانت هذه جولة سياحية بين معظم مثاقفات لويس عوض الأدبية، والتى يمكن تمثلها فى ثلاثة أوجه من الأساليب، أولاها الترجمة المباشرة، وثانيها الترجمة غير المباشرة، وثالثها الدراسات المقارنة. ولقد كاد يكون أكثر التزاما عند ترجمة النصوص النقدية، كما فعل مع كتابات أفلاطون مثلا. بينما كان يتحرر من شبه الالتزام هذا عند ترجمة معظم المبدعات الأجنبية التى تناولها، مثل مسرحيتى: «الضفادع» و«أجاممنون». أما مقالاته الملخصة عن الأعمال الأدبية وكتابها، فهى امتصاصات لأفكار تلك الأعمال ومصاغة فى أسلوب عربى سلس بسيط، دون إشارة إلى مراجعها حتى ولو كانت تلك المقالات تصرخ بالحاجة إلى ردها إلى مصادرها الأولى، كما هو الحال مع مقدمة «بروميثيوس طليقاً» أو دراساته ومقالاته الأخرى عن إليوت، أو برانديللو، أو شكسبير وغيرها من تلك الكتابات التى إذا ترجمت إلى الانجليزية لرفض أصحاب تلك اللغة نشرها لأنها بضاعتهم ردت إليهم ولكن فى هيئة مبتسرة وشاحبة.

ويبدو – كقضية عامة في هذا السبيل – أن الصحافة اليومية أو الاسبوعية فى العالم العربى ، هي المسئول الأول عن هذا التخفيف من متطلبات الالتزام الأكاديمى .

هذا ، ومن الملاحظ أنه لم يصدر له كتاب عن الأدب العربى إلا بعد أن انتصف عمره الحلقة الخامسة ، وهى سن تكاد تكون متأخرة نسبيا. وهـذا الكتاب هو « **دراسات فى أدبنا الحديث** » (١٩٦١) ، والذى يتضمن مقالات صحافية في الشعر والقصة والمسرح ، كان قد نشر غالبيتها فى جريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٤ ، وفى جريدة « الشعب » خلال عامى ٥٧ و ١٩٥٨ وهى التى دعمت اسمه كناقد ممذهب ، يؤمن بعلاقة الأدب بالحياة وبعقلانية التناول النقدى للمبدعات الفنية .

أما صلته الحميمة بالأدب الانجليزى – بصفة خاصة – والثقافة الغربية بصفة عامة ، فقد امتدت فترة طويلة منذ بواكير حياته ، لم يلتفت خلالها التفاتاً بحثيا جاداً إلى الثقافة العربية وآدابها إلا بعد أن قاربت سنة الأربعين . ويستثنى من ذلك – بالطبع – ديوانه الشعرى الوحيد صاحب العنوان اليونانى الانجليزى «بلوتولاند» الذى نظم مقطوعاته فى العربية ما بين عامى ٣٨ و ١٩٤٠ ، ثم نشره – لأول مرة – فى طبعة خاصة محدودة العدد والتوزيع سنة ١٩٤٧ .

إن لويس عوض – مهما نقدناه وخالفناه فى آرائه ، أو

اشتطلنا في خصومته ومسايفته - وهو أمر حيوى - قيمة أدبية وفكرية لا تنكر جهودها المشكورة لا في مجال الترجمة الذى عرفنا به مقتصدين ، وإنما كذلك في حقول أخرى من الثقافة العربية التي أسهم بدأب في إثرائها برؤاه العلمية ونشاطه المتعدد المناحي ، وكان من الممكن أن يتحطم لويس عوض نثاراً - كغيره - أمام عواصف المطاردة والمحاصرة التي تعرض لها - خاصة في وظيفته الجامعية - لولا شدة جلده وإصراره على المتابعة وتخطى الحواجز في عناد الفارس الأصيل .

الهوامش

١ - يبدو أن هناك خطأ شائعاً بين واضعي ببليوجرافيا أعمال لويس عوض . فهم يرتبون مترجماته الأولى المطبوعة في كتب على هذا النحو: فن الشعر (١٩٤٥)، بروميثيوس طليقاً - صورة دوريان جراى - شبح كانترفيل (١٩٤٦). بينما تؤكد تواريخ الطبع أن ترتيبها ينبغي أن يجرى هكذا : صورة دوريان جراى - شبح كانترفيل (١٩٤٦)، بروميثيوس طليقا - هوراس (١٩٤٧) .

٢ - لويس عوض . **شلى، بروميثيوس طليقا** . القاهرة النهضة المصرية ١٩٤٧ ، ص ٩ .

٣ - إبراهيم حمادة **كتاب أرسطو فن الشعر** . القاهرة : الأنجلو المصرية ط ٢ ، ١٩٨٩ ، ص ٨١ .

٤ - محمد سليم سالم .**البدائع** (الجزء الأول) ويتضمن ترجمته وتقدمته لمسرحية «أندروماخا» ليوريبيديس ، مع ترجمة وتقديم محمود الغول لكتاب هوراس «فن الشعر» . بالإضافة الى موضوعات أخرى قام بترجمتها كل من عبد اللطيف أحمد علي ، ومحمد صقر خفاجة .

5-Dorsch. T.S. Classical Literary Criticism. Penguin Books. 1969. p 79.

٦ – هوراس . **فن الشعر** . ت / لويس عوض (سلسلة الروائع المائة – ٧) القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧، ص ٧.

٧ – هامش ٤ ، ص ٢٠٠ .

٨ – وليم شكسبير . **سيدان من فيرونا** . ت / عبد الحميد يونس ، **خاب سعى العشاق** . ت / لويس عوض . دار المعارف بمصر : ١٩٦٠ .

٩ – وليم شكسبير . **أنطونيوس وكليوبطرة** . ت / لويس عوض . القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨ ، ص ١٣٨ .

١٠ – اسخيلوس .**أجاممنون** . ت / لويس عوض . القاهرة . الدار القومية ، ١٩٦٦ ، ص ٢٩

11-Aristophanese. The Frogs, tr. Gilbert Murray. london: ed. Allen. 9th. 1938. p. 107.

١٢ – لويس عوض. نصوص النقد الأدبى – اليونان . (الجزء الأول). القاهرة: دار المعارف. ١٩٦٥، ص ١٧٨.

١٣ – هامش ١٠، ص ٣٠.

14-Aeschylus. Agamemnon tr. R. Lati- more. Vol. I. the University of Chicago Press 1959. p. 50.

١٥ – لويس عوض . **أسطورة أوريست والملاحم العربية** القاهرة . دار الكاتب العربى، ١٩٦٨، ص ٥

١٦ – نفس المصدر والصفحة.

١٧ – نفس المصدر ، ص ١٩٨ .

١٨ – وانظر أيضاً مزيداً من التعسف فى صفحات أخرى من هذا البحث مثل صفحة ١٩٧ ، ومقدمة ترجمة «حاملات القرابين» حيث قال بأنه يحاول أن يبين ما بين «الأوريستيا» و «هاملت» « ما خيل إلى أنه وشائج قوية تشير إلى تأثير شكسبير بما قرأه فى ظنى عن مأساة أوريست » .

دعوة يوسف أدريس إلى مسرح مصرى

نشر يوسف أدريس ثلاث مقالات متتابعات تحت عنوان: «نحو مسرح مصرى»، فى ثلاثة أعداد من مجلة «الكاتب» القاهرية، صدرت على التوالى فى شهور يناير، وفبراير، ومارس عام ١٩٦٤، (١). ولما كانت هذه المقالات تندرج تحت عنوان ثابت، وتتشابك خواطرها- وإن اضطربت فى موضعة موادها- فمن الأجدى لنا هنا أن نعدها مقالة واحدة مطولة، كما جاءت كذلك عند طبع النصوص الكاملة لمسرحياته عام ١٩٧٤.

وتؤكد الرؤية الواعية، بأن تلك المقالة ليست تنظيرية - كما يخطئ فى وصفها بذلك بعض المتحمسين له - وإنما هى واهية الصلة بمفهوم التنظير الدرامى حسب سياقه العلمى، بل ولا تدخل فى نطاق الدراسة المنهجة، أو البحث الأكاديمى الذى يتوفر صاحبه على معالجة قضية ذات أطراف محددة، فى خطوات منتظمة، تفضى مجادلة افتراضاتها- المدعمة بالأسانيد المرجعية - إلى نتائج معينة، أو وجهات نظر خاصة.

وإنما تدخل تلك المقالة فى منطقة الخواطر الصحافية المبسطة، التى تنثال فتافيت موضوعاتها المختلفة من الذهن، دون أصرة بنيانية شديدة التماسك، كما تتفجر فى ثناياها فروض ومسلمات بلا ترتيب أو تمحيص، أو حتى مراجعة لغوية ونحوية.

ويلاحظ أيضاً، أن نتف المعلومات الفنية والتاريخية المقدمة

عن حركة المسرح، وعن أوجه الاجتماع والثقافة والفنون الأخرى، قد يتكرر بعضها، أو يتناقض، أو يثير الشك، أو يدعو إلى الرفض. ولكن، بالرغم من أنها تتبعثر من غير تنظيم، إلا أن هناك وعاء يلمها، يتألف من مادتين: أولاهما، حماس متدفق تشعله عادة الانفعالات الذاتية الرغوية، وأخراهما، المجاهدة فى دفع الأفكار وإرغامها على أن تثبت رؤية كاتبها الخاصة والكامنة فى ذهنه مسبقا، دونما اعتبار يذكر لحقائق العلم والتاريخ، أو برهنة العقل.

«لو كان يوسف إدريس قد اطلع على تاريخ المسرح العالمى

ي فى مظانه الموثوق بها إطلاعاً متفهما، ولو لم يعتمد فى

على استرجاع بقايا معلومات قرأها قديماً فى

ا كتب هذه المقالة على النحو المهلهل الذى جاءت

مراجعة تلك المقالة المثلثة الأضلاع، أن كاتبها

ل تدوينها - أن يضع مقدمة تحليلية تبريرية

رافير» التى عدها بعض النقاد وقتذاك، عملاً

ت الدراما المحلية المعاصرة، بينما عدها مؤلفها

ه، والبداية الحقيقية للتأليف المسرحى الخالص

ـ من المحتمل، أن تجئ المقدمة المستهدفة أقصر مما

هى عليه الآن، لولا أن مؤلفها أقحم على وسطها حزمة ضخمة من الاعتراضات والتفسيرات، حين اضطر - بعد نشر مقالته الأولى- إلى الدفاع عن نفسه فى المقالة الثانية، ضد معارضيه الذين وصفهم بالمستوربين، ردا على اتهامهم له بمعاداة الحضارة الأوربية الحديثة. ولهذا، وضع للمقالة الثانية - دون المقالتين الأولى والثالثة - عنواناً إضافياً دعاه: «رد على المستوربين وبداية التعرف على ملامحنا»، وذلك تحت العنوان الأساسى: «نحو مسرح مصرى».

ومن ثم، خرجت المقدمة/ المقالة، مطولة، ومترهلة، ومحتشدة بخواطر فى المسرح وغير المسرح، ولكنها مذيلة بجزء رئيسى شديد الالتصاق بالمسرحية نفسها.

وللضرورة التى يراها المبحث الحالى، سوف تقسم المقالة قسمين: أولهما، هو الذى تعنينا هنا مدارسته لأهميته فى تمييز ثقافة المؤلف المسرحية، وفى التعرف على مفهومه للمسرح، وهدفه من التجديد. أما القسم الآخر، فيكاد يكون بذاته المستقلة، التمهيد الأصلح، للتعريف بالمسرحية المذكورة.

وبسبب تشرذم معلومات القسم المعنى، سنحاول جاهدين أن نتتبع أبرز فقراته فى كل صفحة، وأن نجنب هذا التتبع - ما أمكننا- عدوى الإصابة بالتطويل، والبعثرة الفكرية.

* * *

يعتقد يوسف إدريس أن التساؤل عن احتمالية وجود المسرح في مصر خلال قرون حياتها الطويلة، أمر شديد الغرابة، يعادل في غرابته وسذاجته التساؤل: «هل هناك شعب مصرى حقيقة؟؟ هل وجد أصلا؟ وأين اختفى إذا كان قد وجد؟؟ ولماذا؟؟».

وهذا التسليم الضمنى بوجود مسرح عريق متصل الحياة فى مصر، لا يلبث أن يسوقه إلى التأكيد بحتمية وجوده فى كل شعب عاش على وجه البسيطة، لأن المسرح - فى رأيه - «كالطعام والشراب والضحك من خصائص البشر الحيوية ولزوميات وجوده».

ويبقى المرء دون إفاقة من رجة هذه الانعطافة الشديدة الحادة نحو التعميم، إلى أن يتراجع أديبنا عن هذا الحكم الشمولى لحظة أن يدرك فضفضته وانسياحه الذى يجاوز المدلول العلمى لكلمة المسرح حتى فى أدنى صورة بدائية له، وذلك حين يصرح بأنه لا يعنى بالمسرح: «ذلك المكان العالى ذو القبوة والخشبة والممثلين والروايات». وإنما يعنى أشكالاً أخرى: «سرت ولاتزال سارية وستبقى سارية إلى الأبد، وهذه الأشكال ممكن جمعهاتحت ظاهرة واحدة»، يطلق عليها: «غريزة التجمع بلا سبب فردى أو ذاتى، وإنما بتأثير الغريزة الجماعية».

وبهذا الاستدراك، استبعد كاتبنا من أذهاننا صورة المسرح على النحو المعروف منذ أجيال طويلة، كى نتهيأ لاستقبال

آخر له. ترى ما هى تلك الأشكال التى يراها مسرحية، ومنتشرة عالميا، وممتدة تاريخيا، وتخالف ما درجت على معرفته الثقافات العالمية المعاصرة، بل والقديمة أيضاً؟؟

يرى يوسف إدريس أن تجمعات الناس فى الأفراح، والمآتم، واحتفالات الختان، أو نزول النقطة، أو أعياد الحصاد، والمناسبات الدينية، والسهرات اليومية فى البيوت بعد اليوم والعمل، وكذلك التجمعات التلقائية الأخرى فى الأسواق، وفى المقاهى، والحانات، والنوادى: «لحظات مسرحية، وأشكال مسرحية».

ولا شك أن كل تراث العالم الفكرى والفنى لا يعرف، ولا يقر هذا المفهوم للمسرح، ولا حتى لظاهرة التمثيل فى أبسط هيئة جنينية لها. إن مجرد وجود تجمع بشرى لأى هدف، لا يمكن أن يعنى بأى حال من الأحوال وجود شكل مسرحى- ولو فى غاية البدائية - حسب المدلول العلمى المتعارف عليه، وإلا اعتبرنا مشاهدة الجماهير للألعاب الرياضية، وتجمهر الطلبة فى المظاهرات، واحتشاد الجنود للتدريب العسكرى، وقيام الفلاحين بحفر قناة السويس، والعمال بالعمل فى المصانع المختلفة: «أشكالا مسرحية».

إن مجرد وجود صياد واحد بدائى (يحاكى) بإيماءاته الجسمية - أمام زميل له - معركة شرسة دارت بينه وبين حيوان

ما، يعد اصطلاحيا شكلا تمثيليا بسيطا، حتى ولو لم يوجد تجمع إنساني. فهو لا يعرض أناه الآنية على زميله، وإنما يحاكي أنا أخرى، كانت له نفسه، ولكنها كانت فى حالة صيد فى زمن مضى. وتلك الغيرية فى الأداء النفسى والحسى، هى النواة التى يتخلق منها الجنس المسرحي.

كما يعتقد يوسف إدريس أن ما أطلق عليه «الأشكال المسـرحية» - والتي ذكر عينات منها- : «كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث. وقد حدث أن أحدها وهو الصلاة لآلهة الإغريق، ظلت تتطور إلى ما نسميه بالمسرح الذى كان إغريقيا، ثم أصبح أوربيا.»

وتسليم كاتبنا بأن هذه التجمعات التى عددها «أشكال مسرحية» - تطورت منها صلوات اليونانيين القدامى لآلهتهم إلى أن تكون مسرحاً- لم ينتبه إلى أن التجمعات الأخرى التى تمثل بها، لم يتطور قط أى تجمع منها إلى مسرح، بل ولن يتطور أبداً ولو بقى آلاف السنين. لماذا لم يتطور أى تجمع من تجمعات المقاهى والحانات والنوادى أو حفلات الختان والذكر إلى مسرح أسوة بالمسرح الإغريقى الذى تطور عن صلوات العابدين اليونانيين لآلهتهم؟؟ أم أن وقائع التاريخ وأقيسة العقل، تبرهن على أن التجمع لهذه الصلوات بالذات مختلف فى صميم طبيعته عن التجمعات الأخرى التى ساقها كاتبنا، وأن تلك الصلوات

تنفرد بوجود خمائر أساسية وفريدة لاستيلاد النوع المسرحي، لا تتوافر في أي من تلك التجمعات الأخرى؟؟ إن هذه الخمائر في أبسط عناصرها تنحصر أساساً في الرقص التعبيري، والأحفال الطقوسية الدينية التي تعد الجوهر الفريد الذي لم تتولد منه الدراما الإغريقية فحسب، وإنما كل الأشكال الدرامية في كل أنحاء العالم مهما كانت بدائيتها أو فجاجتها. وعندما يقال مراراً، بأن جذور كل الفنون عقائدية، يستحيل نفي هذا القول عن الدراما.

إن أصول الدراما الصينية - مثلا - كأصول الدراما اليونانية، انبثقت جيناتها من الأحفال الشعائرية. ثم أخذت تمر في حلقات النمو والتطور إلى أن أصبحت سلسلة من الأحداث التي يؤديها أناس يحاكون، يسمون بالممثلين، بعد أن كانوا في بداية الأمر يدعون بالكهنة. ولا نجد حاجة ملحة هنا، إلى التوغل في الحديث عن نشأة المسرح في اليابان والهند، وفي أوربا في عصورها الوسطى، أو في بعض بلدان آسيا، أو حتى عن مبادآته المبتسرة لدى بعض الشعوب التي لاتزال متخلفة عن ركب الحضارة الحديثة، كشعوب الغابات الأفريقية، وجزر البحار الجنوبية، وإلا رجعنا إلى نفس ما أشرنا إليه سابقاً من أمر النشوء الذي يعود إلى المحاكيات الأولية في الرقص والطقوس العقائدية.

وبعد أن يتشكك أديبنا فيما إذا كان: «المصريون القدماء قد عرفوا المسرح الديني بمعناه الإغريقي»، يعزو اختلاف المسرح الفرعوني (الذي يتشكك في هيئته) عن المسرح الإغريقي (الذي يجهل تماماً ظروف نشأته) إلى سبب غريب من الناحيتين التاريخية والعقلية. فهو يقول: «إن الحياة المصرية القديمة كان طابعها التجمع على النطاق الشعبي الواسع والاحتفالات الضخمة التي يشهدها الشعب كله. بعكس الحياة في اليونان....... حيث كان طابع الحياة هو الاجتماعات المحدودة التي هي أصلح مادة خام لنشأة المسرح، لأن المسرح لابد أن يكون حضوره محدودي العدد».

وهذه الاستنتاجات العفوية، لا تتأسس على تحليل تاريخي أو اجتماعي لظاهرة التجمع العقيم أو الخصب عند الشعبين العريقين، ولا على استقراء عقلي، ولا حتى على تأمل حدسي، وإنما هي محض تصورات مهزوزة تنافي طبيعة المبادآت المسرحية المستولدة لا عند الإغريق أو المصريين فحسب، وإنما أيضا لدى كل شعوب الأرض قاطبة، كما سبق أن قلنا.

ويعود كاتبنا إلى حديثه عن التجمعات البشرية التي أطلق عليها «الأشكال المسرحية»، زاعماً أنها ظلت تمارس حياتها في تلقائية خلال العصور الطويلة: «مهما تغير شكل الحضارة في مصر أو نوع تلك الأشكال التجمعية- عنده- : «الخروج إلى

المقابر لمزاولة غريزة التجمع، وحفلات الذكر».

ويبقى مفهوم «الشكل المسرحي» منقوص الهوية، حتى يفاجئنا الكاتب - لأول مرة، وفي سطور متأخرة - بإشارة عارضة تحدد الشكل المسرحي بأنه مجرد حضور تجمعات بشرية، يشترك كل أفرادها فى أداء مهمة معينة في مواسم وأوقات معلومة، بغض النظر عن طبيعة هذه المهمة. يقول سيادته: «إن المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذى نتفرج فيه على شئ.... (وإنما) هو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين، مثله مثل الرقص من بدائيته إلى احتفالات قصر الملكة ڤيكتوريا. لا يسمى رقصاً إلا إذا اشترك فى الرقص كل الحاضرين، أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معاً».

وبهذا يتعين على «الشكل المسرحي» - كما نص زاعمه على ذلك - وجوب: «توافر عنصرين: أولاً، الجماعة والحضور الجماعي، وثانيا: قيام الجماعة كلها بعمل ما».

وطبقا لهذه الرؤية العجيبة، هل يا ترى حضور طائفة من الناس للمشاركة فى تشييع جنازة جار عزيز لديهم، أو للقيام بجمع القطن فى الحقول، أو الذهاب إلى ساحة القتال، أو لتلقى محاضرة علمية في إحدى الجامعات، ضروب من الأشكال المسرحية لمجرد توافر «عنصرى التجمع، والمشاركة فى عمل

ما»، كما يزعم الكاتب؟؟

. ويختلط الأمر في ذهن كاتبنا اختلاطاً سيئا حين يضيف إلى مقولته السابقة تساؤله وجوابه: «ماذا إذن عن الأشكال التى نذهب لنتفرج فيها على راقص، أو نسمع مغنية تغنى، أو نشهد فيها فيلما؟؟ أليست أشكالا مسرحية؟؟ والجواب: لا، ليست أشكالا مسرحية وليست إلا إشباعا فرديا لا يمكن أن يغنى أو يحل محل الإشباع الجماعى».

وهذا الحكم، يبدو فى غاية الشذوذ، إذا ما طبقناه على المسرح بمفهومه الحالى الذى نعرفه - والذى لا خلاف عليه أبداً- حيث توجد الخشبة وعليها ممثلوها، وحيث تمتد أمامهم صالة الحضور التى يجلس فيها المتفرجون كى يشاهدوا العرض. فإن هذا التكوين المعتاد دائماً، لا يعد «شكلا مسرحيا»، لأن المشاهدين - حسب ادعاء كاتبنا- لا يشتركون بذواتهم فى أداء العرض. هل من المعقول أوالمقبول، أن نعد جلوس جماعة في حانة يحتسون النبيذ شكلا مسرحيا لتوافر عنصرى التجمع والمشاركة فى الاحتساء، بينما فرجة نفس الجماعة على مسرحية معروضة فوق الخشبة ليست من أشكال المسرح، لأن المشاهدين سلبيون، ولا يشاركون مع الممثلين فى تجسيد النص؟؟ يقول يوسف إدريس مرة أخرى- : «أما المسرح فهو اجتماع، لابد وأن يشترك فيه كل فرد من أفراد

الحاضرين»

وتمتد غرابة هذا الحكم إلى الفقرة التى تلى مباشرة، حيث يدعي كاتبنا بأن أشكال التجمع للفرجة على الرقص، أو لسماع أغنية، أو لرؤية فيلم: «ازدهرت فقط فى بلادنا بالذات لأسباب لا علاقة لها بالمسرح، ازدهرت لأن الأديان السماوية اعتبرت كافة الاحتفالات الجماعية أشكالا وثنية متخلفة حرمت القيام بها».

ومن البدهى، أن هذا التعميم المتضارب فى مدلولاته، مجازفة فكرية أخرى، تجافى واقعيات الشعب المصرى بل وغير المصرى أيضاً، إذ أن أديانه السماوية - التى نعرفها ثلاثة - لم تحرم «كافة» الاحتفالات الجماعية، ويمكننا أن نذكر- على سبيل المثال-: احتفالات الزواج، والمناسبات الدينية والقومية، ومهرجانات التتويج والانتصارات... الخ.

ثم كيف تحرم الديانات السماوية الحفلات الجماعية البسيطة على المستويين المحلي والعالمي وتقف ضدها وتجعلها «تابو» محرما، فى الوقت الذى تسمح فيه - حسب قول كاتبنا - بازدهار: «مجتمع الغوازى فى سنباط أو العوالم فى شاعر محمد على أو مجتمع الجيشا فى اليابان»؟.

ويواصل كاتبنا مزاعمه بالتأكيد على أنه لما كانت الاجتماعات الكبرى للمصريين تسودها الرسميات، ولا يشترك

فيها الحاضرون، والاجتماعات الصغرى فى المناسبات الشعبية حرمتها الأديان السماوية، وأصبح حق مزاولة الرقص فيها أو التمثيل أو الغناء مقصوراً على الساقطين أو الساقطات، فإن لقاء الشلل والعائلات والأصدقاء فى البيوت وسلاملكاتها بقى قائماً. وفى هذه اللقاءات كما يقول - : «كان الكل يغنون ويرقصون ويسكرون ويمثلون... ... ولكن التمثيل فى هذه الجلسات كان لا يأخذ طابع الروايات.. كان يأخذ أشكالاً أخرى، مثل أن يروى كل حاضر نكته... بل إنه فى مصر بالذات اخترعت المحاورة التى يسمونها (القافية) وهى شكل مسرحى بدائى جداً.»

ولاشك أن عدم تحديده ماهية الاجتماعات الكبرى الرسمية، أو الصغرى المحرمة دينيا، يقابله عدم تحديد أزمنتها، مما يجعل دلالات العبارات سابحة فى المطلق الذى يجردها من أية أهمية. كما أن ادعاءه بأن إلقاء النكات فى مجالس الأصحاب، أو دخول اثنين منهما فى (قافية) يعد شكلاً مسرحيا بدائياً، أمر باطل، وإلا كان غالبية سكان العالم يعيشون لياليهم ونهاراتهم فى حالة مسرحية دائبة، تعجز المهتمين برصدها عن متابعتها وتسجيلها للتاريخ نصوصاً إبداعية كوميدية. ولو جمعنا - نحن المصريين- نكاتنا المتدفقة، وتعليقاتنا اليومية الساخرة، وقافياتنا الموسمية اللاذعة، ثم ترجمنا المحصلة الهائلة إلى لغة

شعب متحضر يتردد على المسارح ويدرك طبيعة أبعادها، هل يا ترى، يحسدنا على تراثنا المسرحي البدائي الضخم العريق العميق، أم سيتهمنا بالتخلف والغفلة وسوء الفهم؟؟

ويضيف كاتبنا إلى مازعمه عن لقاءات الأصدقاء والأهل في البيوت كلاماً متخبطاً لا يستحق التعليق. قال - سامحه الله -: «إن جميع هذه اللقاءات والاحتفالات وإن كان يصاحبها شرب الخمر - مثلاً- أو تدخين المخدرات، وهي كلها وسائل تعجل بحالة الأيوفوريا أو أرتفاع الروح المعنوية والمرح وتسهل عملية الانزلاق من الذات الصغرى إلى الذات الأكبر».

ثم يشتط يوسف إدريس اشتطاطاً ذهنياً غريباً، يصله بتخوم التخريف والتخليط حين يختم سطوره السابقة بقوله: «واجتماعات تدخين الحشيش في مصر دائما يسمونها (القعدة) لأنها ليست أولاً وأساساً لعملية التخدير أو التدخين، إنها أولاً وأساساً للحظتها المسرحية، للسمر، للونس. والحشيش ليس إلا الشراب الذي لم يرد تحريمه قاطعاً في القرآن، ربما لأنه لم يكن معروفاً».

يالها من هلوسة!! إذا تنبهت وزارة الثقافة في مصر إلى هذا الاستنتاج العجيب الذي لم يصل إليه باحث اجتماعي أو مسرحي من قبل ولا من بعد في جميع أنحاء المعمورة، فإنها ستسرع إلى ضم قعدات الحشيش إلى هيئة المسرح، وتمدها

بالتجهيزات الضرورية، والمعونات (العينية) الراقية، لأن تلك القعدات - كما يؤكد كاتبنا مرتين - ليست «أولاً وأساسا» للحصول على حالة التخدير والغيبوبة (حاشا لله)، وإنما لتحقيق «اللحظات المسرحية»، وهل مهمة هيئة المسرح إلا تحقيق اللحظات المسرحية، وما يصاحبها من انتعاش نفسي وفرفشة وجدانية على نحو جماهيرى عريض؟؟

* * *

وبعد تلك المزاعم التى ساقها وتشى بسطحية فكرية، وركاكة فى الثقافة الدينية- انبثقت على ما يبدو فى لحظة إغماء لا شعورية- يعود كاتبنا إلى طرح رؤوس موضوعات متنوعة ومشتجرة، فى الدين والتاريخ والفن والاجتماع والألعاب الشعبية، يصعب الفصل بينها ومتابعة كل منها على حدة، رغم حاجة غالبيتها إلى التصويب أو المناقضة.

ويستهل ذلك بسؤاله: «أين المسرح المصرى إذن رغم كل ما قلناه؟؟» وكأنه بهذا التساؤل يتخلى عن مفهومه «للشكل المسرحى»، الذى ساقه من قبل باعتباره مجرد تجمع بشرى، يشترك أفراده فى عمل ما، ليقرر - على نحو صحيح - بأن السامر المجهول الأصل لايزال مسرحاً شعبياً فى الريف المصرى، وأن مسرح المدينة المتمثل فى خيال الظل- مع الأشياء الأخرى- قد انقرض.

وبدلاً من الاسترسال في الموضوع - الذى يبدو فى أمس الحاجة إلى توضيح - ينتقل إلى الحديث عن تاريخ مصر الطويل، وتوقف سريان تقاليد الحضارة الفرعونية بسبب اعتراض كتلة صلبة سمكها مئات السنين، تتجسم فى تقاليد العقيدة المسيحية والدين الإسلامى. ولكن فى ظل العصر الفاطمى - كما يقول- : «خف الإيمان المتعصب بالإسلام»، ولم يسترجع الشعب عاداته فى الرقص، ولكنه استرجع عاداته فى تمجيد الموتى، «بإقامة المدافن على شكل مساجد للحكام والأعيان». كما أن ذكريات الحضارة الفرعونية القديمة، خرجت على شكل إسلامى المظهر والمحتوى، وتجلت فى: «احتفالات رمضان، وحفلات الذكر، ووفاء النيل، وعودة مجالس القصاصين والحكايين وازدهار خيال الظل والأراجوز.»

ولاشك أن تلك الطروحات - والأخرى التى تلتها- تترامى على نحو عفوى دون مدارسة، وخاصة تلك التى تربط الأحفال المستحدثة فى العصر الفاطمى، بنظائر لها مجهولة أو معلومة، ومتحدرة من العصر الفرعونى.

كما أن شعب القاهرة- الفاعل المؤثر فى ثقافة هذا العصر- لم يكن هو بذاته سلالة الفراعنة القدامى، وإنما تداخلت فى تركيبته الاجتماعية، عناصر بشرية دخيلة، وفدت إليه من أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى وغير الإسلامى. ومن ثم، يصعب-

بل يستحيل - فرزها وتصنيفها، والتعرف على مفردات تراثها الثقافى الذى هاجرت به، وعلى أثره فى الثقافة المحلية. وهل إذا سلمنا - تجاوزاً- بأن خيال الظل كان معروفاً فى القرن العاشر الفاطمى فى مصر، هل نسلم أيضاً بأن الأراجوز كان مشاعاً أيضاً فى نفس القرن، مع (عودة) مجالس القصاصين والحكايين التى كانت (مقطوعة)، كما تشى إدعاءات كاتبنا؟؟ ومنذ متى؟؟

ثم يعود- مرة أخرى- إلى التخليط وسوء فهم جوهر الظاهرة المسرحية كشكل فنى- ولو فى أدنى أطواره الأولى- عندما يقرر بأنه بالرغم من أن فقهاء الإسلام فى ذلك العصر، اعتبروا التمثيل: «نوعاً من الاعتراض على الخالق فى خلقه، ولكن التمثيل نفسه لم يتوقف. ظل يزاول بأشكاله غير المحددة.»، من خلال «القافية المصرية». و«إلقاء النكتة»، التى هى: «فن مسرحى، أو على الأقل نوع من الحضور المسرحى.»

ترى، هل نصدق مفهوم كاتبنا «للشكل المسرحى» بأنه أية جماعة يشترك أفرادها فى أداء فعل ما، كما سبق أن كرر القول فى ذلك؟؟ أم نصدقه عندما يخالف هذا المدلول، ويعد خيال الظل، والأراجوز، والحكائين والقصاصين فنوناً مسرحية، بالرغم من أن جماهير حضورها لايشتركون فى عمليات العرض؟؟ أم عندما يصف القافية والنكتة بأنهما شكلان

مسرحيان؟؟

الواقع. أننا يجب ألا نصدقه إلا عندما يتناقض فجأة في ختام فقرته السابقة، وينفي وجود المسرح صراحة في قوله: «إن محاولة العثور على شكل صريح للمسرح في العصرين المسيحي والإسلامي تعتبر نوعاً من الافتراء على الواقع».

* * *

ويعتقد كاتبنا – على نحو معقول – أن حركة ترجمة النصوص المسرحية في العصر الحديث، أو تمصيرها، أو تعريبها، أو الاقتباس منها، مع ما صاحب تلك الحركة من شيوع لمصطلحات غربية، ونقل لفنون الديكور وأساليب التمثيل، هي البداية الحقيقية للمسرح المصري المعاصر. ولكنه سرعان ما يعيب تلك البداية ويتبرأ منها، في مثل قوله: «إننا نستطيع أن نسميها بكل ثقة ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر».

ولعل استخدامه عبارات غير دقيقة – مثل: «غير شرعية»، و«حفيد ملفق» – باعثه حماس متهافت يتجاوز العمليات العقلية الواجب توافرها عند تقييم الظواهر الاجتماعية. فمن المسلم به، أن مسببات الظاهرة المسرحية في أي مجتمع على الإطلاق، تعزى إلى أحد عاملين: إما أن يكون قد تطور من عناصر درامية

بدائية محلية، كانت كامنة - كالبذور- فى الرقص الإيمائى أو الشعائر الدينية وما يشابهها - كما هو الحال بالنسبة للمسرح اليونانى، والصينى، والأندونيسى مثلا - وإما أن تكون فسائله قد استجلبت من خارج موطنه، ثم استزرعت فى التربة الثقافة الجديدة، كما حدث بالنسبة للرومانيين الذين استجلبوا المسرح جاهزاً من اليونان، وغرسوه فى ثقافتهم، بالرغم من أن مباداتهم التمثيلية الشعبية الفجة، كانت خصبة، وشديدة القابلية للتطور والتنامى. ومع هذا، لم يلطم الرومانيون الخدود، ويشقوا الجيوب، حسرة على أن مسرحهم مستورد من الجيران، ولم يستنبت من المباداَت التمثيلية القومية مثل: الفابولا أتلانا التى كانت عبارة عن لقطات تمثيلية شعبية، يكتنفها الغناء والرقص، وتقوم على شخصيات مكرورة، كالمهرج، والنفاج، والعجوز المغفل، والمخادع... ألخ.

إن عناصر البدائية فى الألعاب والمسليات الشعبية المصرية، كانت مزمنة فى عقمها وتحجرها لأسباب ثقافية مختلفة. ولهذا، بقيت عاجزة - خلال قرون طويلة - عن التطور والوصول إلى شكل مسرحى فنى. وحينما سنحت الفرصة للثقافة المصرية - فى العصر الحديث - بأن تحتك بالحضارية الأوربية، عملت جاهدة على استيراد ما استطاعته من عينات علمية وفكرية وأدبية وفنية متقدمة، كان المسرح ضمنها، ولولا هذا الاستزراع

الفكرى والمسرحى فى منتصف القرن الماضى، لتأخر ظهور المسرح المحلى ظهوراً تلقائيا حقباً طويلة، لا يعلم مداها إلا الله.

ولا حاجة بنا إلى الاستنكار الدائم لهذا الاستقدام، لأن المسرح الحديث فى اليابان - كما فى غيرها من بلدان العالم - شكل فنى، استجلب على نحو ناضج من أوربا، وليس تطويراً للأشكال التراثية الدرامية الخصبة المحلية. ولم يتأسف يابانى واحد قط، على أن مسرحه ولد «سفاحاً»، مثلما خجل عاراً يوسف أدريس، ومعه بعض المسرحيين العرب، ممن تأخذ فورة الحماس القومى بتلابيبهم الفكرية، فى غيبة القدرة على استيعاب عقلانى لحركة تطور المسرح العالمى المعاصر.

ثم يروح كاتبنا يقدم نتفاً وسيعة القفرات، عن تاريخ المسرح المصرى منذ الحرب العالمية الأولى، وإلى ما بعد ثورة ١٩٥٢. وهذه النتف المتسرعة عن حركة التمصير، والتعريب، والاقتباس، والتأليف، تفتقر إلى الدقة، ويعوزها التصحيح والمراجعة. بل إن أحكامه على مسار التأليف المسرحى وطبيعته، تؤكد عدم معرفته بمجهودات الرعيل الأول من مؤلفينا، مثل: يعقوب صنوع، وعثمان جلال، وفرح أنطون، وأنطون يزبك، ومحمد تيمور، وإبرهيم رمزى، وعباس علام، ومحمود تيمور، وعمر جميعى، وإبراهيم المصرى.. وغيرهم.

يقول سيادته – عند إشارته إلى مزاحمة المسرحية الممصرة للمسرحية المؤلفة فى أعقاب ثورة ١٩١٩–: «كادت مسرحياتنا كمسرحيات أحمد شوقى تولد ميتة، وكاد توفيق الحكيم – وهو واحد من مؤلفى سنة ١٩١٩– يتوب عن التأليف المسرحى كلية ويذهب إلى فرنسا حيث يتحول إلى كتابة الرواية». والمعلوم، أن ما عرض من مسرحيات أحمد شوقى فى أواخر العشرينيات على خشبة المسرح – كمسرحيتي «مصرع كليوباترة» و«مجنون ليلى» – حقق نجاحاً جماهيرياً وأدبياً عريضا، ولم تولد مسرحياته ميتة، ولم يتب توفيق الحكيم عن الكتابة للمسرح، أو يقلع عن مشاهدة عروضه، والاطلاع على تراثه الأوربى، بل ولم يتحول – خلال دراسته في فرنسا– إلى كتابة الرواية.

ومن العينات العديدة الأخرى التى تحتاج إلى تصويب، رأيه الذى يقول فيه: «وهكذا حين عاد توفيق الحكيم عاد يكتب للمسرح أيضاً ولكنه (وضع رواياته) فى كتب وسماها تمييزاً لها وارتفاعاً بها عن المسرح التجارى الناجح – المسرح المقروء – وتقريباً وعلى نفس هذا المنوال نسيج محمود تيمور وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة قبل ثورة ١٩٥٢».

ونظرة خاطفة على مندرجات حركة التأليف الدرامي قبل عام ١٩٥٢، تنفى تماماً عن أعمال تيمور وباكثير وعزيز أباظة صفة *«المسرح المقروء»* – أو *«المسرح الذهنى»*، *الذى* عرفت به

بعض أعمال توفيق الحكيم.

ومن الأغلاط الأخرى ، إدعاؤه بأن: «فرقة المسرح الحر قد خرجت إلى الوجود، لكنها لا تزال مواهب تمثيلية بغير تأليف مسرحي». ويقول في السطر التالي مباشرة: «وهكذا جاء تقديم (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور... ... بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطور هامة من مراحل المسرح المصري». والمعروف أن فرقة المسرح الحر، ولدت وترعرعت في كنف المؤلفات المسرحية المصرية، وأنها هي التي قدمت «الناس اللي تحت» التي أشاد بها سيادته - وقبلها «المغماطيس» لنفس المؤلف. كما قدمت أعمالاً مصرية صميمة لكل من: محمد كمال هاشم (الأرض الثائرة- و- الرضا السامي)، وعزت السيد إبراهيم (حسبة برما)، ورشاد حجازي (خايف اتجوز- و- مراتي بنت جن)، وأنور قزمان (عبد السلام أفندي- و- ماهية مراتي- و- مراتي نمرة ١١)، ومحمود السعدني (فيضان النبع)، ورشاد رشدي (الفراشة- و- لعبة الحب)... وغيرهم.

ولنتوقف - لضيق المساحة والوقت - عن ملاحظة الزلات التاريخية والتقييمية فيما قاله حتى الآن، والتي تدل على عجلة في التسجيل، وعلى ميل إلى إفراز الأحكام القسرية، بلا تمحيص منطقي، أو الاحتكام إلى مرجع، ولكننا سنضطر- مرة أخرى- إلى الاكتفاء بالوقوف عند بعض الهفوات التي ترصع ما

بقي من الشطر الأول الذى اجتزأناه من المقالة، والذى آثرناه بالمحاورة.

* * *

ومع أن كاتبنا يعترف بأن المسرح المصرى - خلال تطوره بعد ثورة ١٩٥٢- قد وصل إلى نوع جديد من المسرحيات ذات المضامين الجديدة، والأبطال الجدد، والتى تتمثل - حسب قوله - فى «الناس اللى تحت»، و«جمهورية فرحات»، و«ملك القطن»، و«الصفقة»، و«قهوة الملوك»، و«المحروسة»، و«الفراشة»، إلا أنه يسارع - فى السطور التالية مباشرة - إلى اتهامها بالتأثر بمدارس أوربية: و«أن القالب والموضوع لا يزالان فى حدود القوالب المسرحية الروسية، أو الفرنسية، أو الأمريكية».

ويبقى هذا الادعاء المغلوط، بلا أدنى تفسير يوضح ماهية ملامح تلك القوالب الثلاثة بالذات، ومدى انعكاسات الموضوعية والصياغية المدعاة، - على الأقل- فى مسرحيتيه: «ملك القطن»، و«جمهورية فرحات»، اللتين تنبعث من ثناياهما رائحة التربة المصرية، مثلما تنبعث من المسرحيات الأخرى التى تمثل بها.

وقبل أن يقوم كاتبنا بالتفريق- على نحو بدهى- بين عالمية العلم وخصوصية الفن الشديدة المحلية، يؤكد- ضمنياً- على اتهام المسرحيات التى ذكرها، بل والمسرح المصرى برمته، بالغربة والعمالة الدخيلة. ومما يقوله فى هذا الشأن: «إننى

أعتقد أننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوربى، فستبقى طبيعته أوربية بعيدة عنا، بعد أوربا عنا، لا تندمج معنا ولا نندمج معها، مثلنا مثل الماء والزيت».

وتلك المغالاة المتعمدة فى اتهام المسرح المصرى كله بالخواجاتية، تخفى فى طياتها نيته التى عقدها مسبقا، عن تقديره الفائق لمسرحيته «الفرافير»، التى يعدها – كما أشرنا من قبل– بداية المسرح المصرى الصرف.

وبعد أن يعير المسرح الأوربى، بأنه لم يصبح عالمياً إلا بسبب انتشار الحضارة التى ينتمى إليها، يتهمه بالوحشية وارتكاب جريمة اجهاض المسرح المصرى قبل أن يولد. يقول سيادته: «هو الذى قضى على مسرحنا الخاص بنا والذى كان محتما أن يظهر إلى الوجود يوماً. وهذا المسرح أيضاً، لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع ظهوره».

وهذا الخطاب الحماسى– كبقية الأحكام المبعثرة فى المقالة – أشبه بالصواريخ التالفة العشوائية، ترى، كم كان يلزم من القرون الإضافية للمسرح المصرى، كى يتم فترة حمله فى رحم الثقافة المحلية، قبل أن يجهضها اعتداء المسرح الأوربى، باقتحامه الغاشم؟؟ وما هى العوامل البيئية التى كان ينتظر تهيؤها – وهو فى علم الغيب – حتى يجئ المخاض، ويولد ولادة

طبيعية؟؟ هل كان يلزمه عشرة قرون أخرى، كى يولد بدائيا مثلما ولد المسرح الإغريقى، ثم يأخذ مثله فى النمو خمسة قرون أخرى حتى يصل إلى سن الرشد بظهور يوروبيديس المصرى، ثم ينتظر عدة قرون طويلة حتى يتطور ويصل إلى الشكل المسرحى الأوربى، الموجود جاهزاً للاستعمال العالمى، والذى يعد الحقيقة العلمية للظاهرة المسرحية فى أوج نضجها؟؟... يالها من رحلة شاقة، متخبطة ومعتوهة!!!

ويسترسل أديبنا فى الحديث عن أمور بدهية وثانوية خارج نطاق المسرح، وإن كانت – بدورها– فى حاجة إلى مؤاخذة علوم أخرى. فهو يدافع – طويلاً فى حرارة – عن نفسه، احتمالية اتهام الآخرين له بالوقوف ضد الاستعانة بمنجزات الحضارة الأوربية، ثم يروح يكرر رأيه السابق فى أن لكل شعب خصوصياته الثقافية، التى لا تفضل خصوصيات شعب آخر، مما يعنى – بالتالى– أن لكل شعب فنونه الخاصة، التى تعبر عن انسان معين، نشأ فى بيئة معينة، أكسبته طوابعها الشخصية، بينما قوانين العلم عالمية وشاملة. يقول فى هذا: «إن أونيسكو يكتب للشعب الفرنسى، وللحركة الثقافية الفرنسية. كذلك يفعل بيكيت. وإروين شو لا يكتب مسرحيات للشعب الانجليزى، ولكنه يكتبها أولاً للشعب الأيرلندى». ومن الواضح، أنه كان يعنى – فى نهاية العبارة – چورج برنارد شو الأيرلندى الأصل، وليس الكاتب المسرحى الروائى إروين شو، الأمريكى

المولد والممات.

كما يرى يوسف إدريس - ورؤيته جدالية - أن انتشار الفنون الأوربية فى أنحاء العالم، لا يرجع إلى أنها الأرقى من مثيلاتها المحلية، وإنما لأنها صيغت فى لغة واسعة الانتشار، ولأن دولها تساندها سياسياً، ويضيف إلى ذلك: «إن العالمية فى الأدب خرافة، وأى كاتب يحاول أن يكتب أدباً يقرؤه العالم أجمع وينفعل به، إنما هو كاتب أو فنان أفاق (؟) ليفانتينى (؟)، لا يمكن أن يكون صادقاً مع نفسه، أو مع الشعب الذي أنشأه.»

ثم يندفع - دون ترو- إلى اتهام غالبية أوجه النشاط الحضارى الحديث فى مصر، بأنها أوربية قحّ، بما فى ذلك العمارة، والأزياء، والكتب، والعلوم، والموسيقا، والنحت، والفنون التشكيلية، والموبيليا. ومن أقواله فى هذا الصدد، إن «فن العمارة عندنا لايزال أجنبياً مائة فى المائة (؟؟)... وإذا دققنا النظر فى كافة مجالات حياتنا من السينما إلى برامج الإذاعة إلى الصحف وطريقة صدورها وكتابة أخبارها إلى التعليم الجامعى، إلى الحياة الاجتماعية التى يحياها الناس، لوجدنا أن الكثير من هذه المجالات يمشى على نسق أوربى مائة فى المائة(؟؟)».

ولاشك أن نكران ملامح الشخصية المصرية، وروحها الساطعة فى المجالات التى تمثل بها، محفوف بالتطرف والتجنى على حركة الثقافات الإنسانية، وحتمية تمازجاتها

وخاصة فى العصر الحديث، فالتكنولوجيا المستخدمة عندنا في السينما والإذاعة والصحافة، لا تتعارض مع عالمية العلم وشموليته، التى اعترف بها سيادته، وأكدها فى أكثر من موضوع، كما غاب عن خاطره أنها تحمل مضامين صميمة المحلية، سواء كانت فى مصر، أو فى الهند، أو السنغال. أم ترى، نوصد الأبواب دون التيارات الحضارية الأوربية - المتسربة عنوة فى شرايين أمم الأرض - وننهمك فى التجريب والبحث دون الاستعانه بغيرنا، للوصول إلى اكتشاف تكنولوجيا مصرية (مائة فى المائة)، ثم يتضح لنا بعد سنين عديدة من العناء الفكرى، والقحط المادى، والتخلف الحتمى، أنها هى نفسها التكنولوجيا الأوربية التى كان يجب أن نستوردها فى حينها؟؟

ولكنه - فى مقالة قصيرة يمكن أن تستقل بذاتها- يوقف استرساله، ويكرر دفاعاته عن نفسه، بأنه لا يعادى وسائل الحضارة الأوربية الحديثةولا يعترض على استقدامها- كما اتهمه ظلماً معارضو دعوته وقتذاك - وإنما هو يناصر الدعوة إلى المصالحة البدهية المشاعة بين كثير من المثقفين، والتى ترى وجوب استيعاب تلك الحضارة، وهضمها وإعادة صياغتها، بما يتواءم مع استقلال الشخصية المصرية. يقول سيادته: «إننا نريد إذن أن نفتح الباب على مصراعيه، أمام الكتب والحضارة والثقافة الأوربية، ولكن لا لنتبناها كلية حتى لننسى كياننا

الخاص تماماً، ولكن لنستوعبها وندرسها، ونخرج منها بأفكار وثقافة يمكن أن نستعملها لكى ننمى نحن ثقافة شعبنا الخاصة وفنونه بمختلف أنواعها».

وهذا المأمل - فى الحقيقة هذه المعادلة المستحيلة - أقرب ما يكون إلى النظرة المثالية، أو إلى هواجس الفكر الرومنسى.

* * *

وبعد أن يفرغ كاتبنا- فى القسم الأول الذى اجتزأناه من المقالة - من عرض شواغله المحدودة - التى تتعلق بنقاط معينة فى موضوع المسرح المصرى- ومما يحوطها من شئون ثقافية عامة- يبدأ فى القسم الثانى والأخير- بأحد العناوين الجانبية: «البذور المسرحية فى حياتنا». وهذا القسم، يخص - بصفة أساسية- المسليات التمثيلية الشعبية فى مصر، وعلاقتها العضوية بمسرحية «الفرافير» كما سبق أن صرحنا فى مستهل هذه الدراسة. ومن ثم، فإن محاورته تستوجب - بالضرورة - مناقشة المسرحية ذاتها فى ضوء معطياتها الشعبية. وهذا الأمر خارج عن نطاق هدفنا المعلن من قبل.

ونود أن نكرر القول - مرة أخرى - بأن الخيط الفكرى الخفى الذى يتسلل فى مآرب المقالة كلها - ويبدو على نحو بارز فى قسمها الأخير- يكاد يعلن فى استعلاء، بأن الحركة المسرحية المصرية، منذ ميلادها فى أواسط القرن الماضى، وحتى أوائل الستينيات - أو بالأحرى حتى ظهور مسرحية

«الفرافير» سنة ١٩٦٤- خالية تماماً، من أية مسرحية مصرية خالصة شكلاً ومضموناً، وبأن تاريخ التأليف الدرامى المحلى الحقيقي، يجب أن يبدأ من تلك المسرحية. أما ما جاء قبلها من مسرحيات، توسم بأنها مؤلفة، إنما هى فى صميمها من المسرح الأوربى، ولكنها تتكلم اللغة الفصحى، أو اللهجة العامية. قال كاتبنا- عفا الله عنه-: «ومسرحنا كما ذكرنا نُقل نَقل مسطرة - كما يقولون - من المسرح الأوربى، ورغم ما حدث فيه من تعديلات وتغييرات إلا أن اصله الأوربى لايزال هو السمة الواضحة التى لا يمكن أن تفلتها عين خبيرة».

إن هذه الأحكام العفوية المجردة من الحيثيات الموضوعية - ومثلها متعدد وكثير- ذاتية تماماً، وتتجاهل أهم الحقائق الأصولية فى حركة اطراد التأليف المسرحى فى مصر، طوال ما يزيد على قرن من الزمان، بل وتتهمها- ظلما - بالمحْل، والغربة، والتبعية العمياء الذليلة للمسرح الأوربى. كما تغصب بعضها الآخر، على افراز مغالطات مجافية للتمحيص العقلى. كل ذلك من أجل المجاهدة فى البرهنة على فكرة مفروضة سلفاً- كما قلنا- ولكنها عاجزة عن الوقوف على ساقيها الموهومتين، لمناجزة الحقائق العلمية.

ولعل أهم ما تمخضت عنه تلك المقالة الإدريسية، هو ظهور هوجات عشوائية التفكير بين بعض المهتمين بالمسرح فى أنحاء الوطن العربى، بقيت تنادى- طوال مايزيد على ربع القرن

- بالبحث عن قالب مسرحى عربى، وكأن كرامة كل لغة، أو كل قومية، لا تكتمل إلا بتوافر شكل خاص. ولن يعثروا على هذه العنقاء، ولو ظلوا يبحثون قرنا آخر. وكان أسرع من استجابوا لدعوة يوسف إدريس، كاتبنا المسرحى الأول توفيق الحكيم، الذى أصدر بعد أعوام قليلة كتابه «قالبنا المسرحى» (١٩٦٧)[٢]. والذى تعد مادته- فى رأينا- شطحة خيالية شديدة التعقيد والغرابة. ثم ترادفت بعده كتيبات ومقالات وندوات سرابية الغاية، ليس من أهدافنا- فى الوقت الحالى- حصرها ومحاورتها وتفنيد مزاعمها.

هوامش

(١) يوسف إدريس. مجلة «الكاتب»، (نحو مسرح مصرى) القاهرة: دار التحرير للطبع والنشر عدد يناير ١٩٦٤ (ص٦٧- ١٧٩)، وعدد فبراير١٩٦٤ (ص١٠٩-١٢٠)، وعدد مارس ١٩٦٤ (ص ٨٦-٩٧).

(٢) يمكن مطالعة تحليلها ونقصها، فى دراستنا المنشورة فى مجلة «فصول»، العدد ٣ يونية ١٩٨٢. أو فى كتابنا «من حصاد الدراما والنقد» الهيئة العامة للكتاب (١٩٨٧).

تلبيس الالتباس فى النقد

الغموض، أو الإبهام، أو الالتباس، هو عكس الوضوح. ويتولد الالتباس من مقولة تثير الشك، لأنها تحتمل أكثر من تفسير، ويتجلى ذلك فى كلمة، أو عبارة، أو نبرة، أو صيغة نحوية، أو عملية ترقيم وتنقيط، أو وجود جناس. من بين المسببات الرئيسية التى تحدث الالتباس، الإيجاز المفرط فى التعبير، وإشارة الضمير الضبابية، والسياق الشعرى الخاطئ أو المعكوس، واستخدام كلمة ذات معنيين أو أكثر.

وقد اعترض بعض النقاد على استخدام المصطلح Ambiguity الذى يدل على تلك الخصائص اللغوية التى تحدث تعقيداً فنيا، واستبدلوا به مصطلحات أخرى أدق دلالة، مثل: المعانى المتعددة، أو التدليلات الكثيرة Plurisigna-tion، إلا أن المصطلح الأصلى بقى جارياً.

وكان الالتباس- فى نظر النقد القديم - نقيصة، يؤاخذ عليها الشعر، لأنها تعنى الاستبهام، وانتقاء الدقة فى أداء المعنى، إلا أن تيارا فى حركة النقد الحديث، اعتبره فضيلة، تكاد قيمتها تعادل «الثراء»، و«البراعة»، بل وتعد ومن جوهر اللغة الشعرية.

هذا الانقلاب - أو التحول النقدى من النقيض إلى النقيض، تجاه الالتباس - ناصره ناقدان متميزان، أولهما: آى. إيه. ريتشاردز الذى رأى أن ما تتطلبه اللغة العلمية - كالوضوح -

لا تتطلبه - بالضرورة - لغة الشعر. أما الناقد الآخر، فهو تلميذه- في جامعة كمبردج - وليم أمبسون، الذي وسع من مدلول هذا المفهوم - تنظيراً وتطبيقاً- في كتابه المعروف «سبعة أنماط من الالتباس» (١٩٣٠)، وقال فيه «قد يكون للكلمة الواحدة عدة معان متمايزة، أو عدة معان يرتبط أحدها بالاخر، أو عدة معان يحتاج أحدها إلى الآخر كي يكتمل معناه، أو عدة معان يمكن أن تتوحد معاً كي تعني الكلمة علاقة واحدة، أو عملية واحدة. وهذا القياس، يمكن أن يستمر في اطراد. و«الالتباس» نفسه، يعني عدم اتخاذ قرار حاسم فيما نعنيه، أو نهدف إلى أن نعني أشياء عديدة. وفيه احتمالية أن نعني شيئا معينا، أو شيئاً آخر، أو الشيئين كليهما. والحقيقة هي، أن الحالة أو العبارة المعروضة، لها عدة معان».

ومنذ ذلك الحين، أخذ الالتباس شرعية أن يكون سمة لغوية من سمات الشعر. ومع أنه شائع في لغة الحياة العادية، إلا أننا لا نلاحظه، لأن سياق الكلام يختار- في العادة - مجرد معنى واحد بديل. ولاشك أن الشعر يميل إلى أن يكون أكثر التباسا من النثر والمحادثات، لأنه أقل إسهاباً ووفرة في التعبير، ويصعب تحقيق سياقه المتدفق أو المتواصل، كما يتيح مستويات بنائية متعددة، ويمكن أن تتعدد طرق الإعراب فيه.

ولقد أعلن امبسون أن الالتباس يقع في سبعة أنماط- أو

أكثر - وهي:

١- حين تكون هناك كلمة، أو جملة، أو تركيبة نحوية، وتكون مؤثرة بطرق مختلفة، في نفس الوقت.

٢- عندما يضاف معنيان- أو أكثر- إلى المعنى الواحد للمؤلف.

٣- عندما تكون هناك فكرتان - لا ترتبطان إلا بكونهما مناسبتين في سياق الكلام - ويمكن تقديمهما في كلمة واحدة في وقت واحد.

٤- عندما يكون هناك معنيان - أو أكثر- لعبارة، ولا يتفقان معاً، ولكنهما يتحدان كي يوضحا حالة ذهنية أكثر تعقيداً عند المؤلف.

٥- عندما يكون هناك تشبيه، لا ينطبق على شئ معين تمام الانطباق، ولكنه يقف في المنتصف بين شيئين، بينما يكون المؤلف متحركاً من أحدهما إلى الآخر.

٦- عندما لا تقول عبارة ما شيئاً، ولكنها تجئ إما لتكرار المعنى ،إما للمناقضة، وإما لعدم ملاءمة العبارات، ومن ثم، يضطر القارئ إلى ابتكار عبارات من عنده، تكون عرضة للتضارب فيما بينها.

٧- عندما يكون معنيا الكلمة - أي قيمتا الالتباس - هما المعنيان المتضادان اللذان يحددهما سياق الكلام، ومن ثم،

يكون التأثير الكلى، هو تقديم انقسام أساسى فى ذهن المؤلف.

وبعد هذا كله، يجب أن نؤكد أن الالتباس ليس رخصة مطلقة، تبيح للشاعر أن يرخى العنان لأهوائه، كى ينتج شعراً متهافت المبنى، تتزاحم فيه أكوام المعانى التحكمية. وإنما يجب تبرير المعانى المتعددة، عن طريق علاقاتها المتداخلة، وألا تفرض المعانى بلا ضوابط، وألا تترك المعانى إلا معنى واحداً، وإنما ينبغى ترك المعانى، إلا تلك التى تتفاعل على نحو ماهر. يقول أمبسون: «ويكون الالتباس جديراً بالاحترام، إذا كان يدعم عملية التعقيد، أو رهافة الحس، أو تكثيف الفكر، أو أن يكون فرصة متاحة للقول - بسرعة - ما يكون قد فهمه القارئ..... وهو ليس جديراً بالاحترام، إذا ما عزى سببه إلى الضعف، أو إلى ضحالة الفكر، أو إلى استبهام الأمر القائم بلا ضرورة... أو، عندما لا يتركز اهتمام العبارة عليه، بل يكون مجرد فرصة لمعالجة المادة، إذا لم يفهم المرء - بسهولة - الأفكار المختلطة، وأعطى تأثير التفكك والتشويش».

* * *

هكذا، اعترف النقد الحديث بالالتباس، كتعبير عن فكرة فى لغة ذات طبيعة خاصة، تثير أكثر من معنى، أو تخلف تشككا فى المعنى الحقيقى، كما اعترف به كعنصر مشروع فى التركيبة الشعرية. ودعماً لذلك. قام امبسون بتطبيق مفهومه فى الالتباس

على شكسبير، لأن هذا الشاعر العبقرى- يعد فى نظره- أعلى الالتباسيين قدراً، لابسبب اضطراب أفكاره، وتشوش نصوصه التى بين أيدينا - كما يعتقد بعض نقاده - وإنما بسبب ظاهرتى القوة والتعقيد المتجليتين فى ذهنه وفنه.

وإذا كان الالتباس من حق الشعر، إلا أنه مرفوض تمام الرفض فى صياغة القوانين، والقواعد التشريعية، والمدارسات العقلية. وبالتالى، فإن التعامل معه محظور فى النقد، إذا ما أريد له أن يكون أدبا موضوعيا، يحاول اكتشاف تعميميات وحقائق، ويطمح إلى العيش فى المنطقة العلمية. إلا أن التيارات المستحدثة فى النقد، راحت - باسم التوجه العلمى- تتخلى عن مناوراتها الفصيحة والممنطقة، وتنجرف نحو الالتباسية والإلغاز فى التعبير، حتى تولد عن ذلك نقد مستشكل، ولم تقتصر التباسيته على كلمة، أو جملة، أو فقرة، أو عدة فقرات، أو أجزاء عريضة - كما هو المتوقع - وإنما غلبت على تشكيله العام روح عوصاء مستعسرة.

ففى العقدين الأخيرين من قرننا الحالى، أخرجت المطابع العربية نقوداً - نظرية وتطبيقية - مستغلقة المعنى والمبنى، مع ترجمات لنقود متعاظلة المصطلحات. هذا ، بالإضافة إلى محاكيات مستبهمة ومبتسرة لبعض تيارات النقد الأوربية المعاصرة، التى تغير جلدها كل حين. إلا أن الحصيد النقدى

المعرب والمستعرب، لا يبصر قارئه بقيمة العملية الفنية المنقودة، ويزيد وعيه بها، وإنما يضلله، ويشككه فى مداركه الشخصية، ويتهمه - شعورياً ولا شعورياً - بالعجز، والفجاجة العقلية والثقافية.

وقبل هذا العهد المتلبس، كان الناقد - فى العادة - يسعد باللجوء إلى الكاتب المبدع شخصيا، يستبينه أفكاره ومشاعره وأسرار صنعته. أو يبحث عن مصدر للتعرف، كى يستعين به على استنارة النص الأدبى وجمالياته. أما الآن، فقد انعكس الوضع، وأصبح المبدع - صاحب النص المنقود- يفزع إلى ناقده المتلبس، كى يستوضحه نقده، حتى يفهم ما قيل فى حقه وحق عمله الفنى، وقد احتمل سباً مقذعاً متخفياً فى عباءة من الأقاويل الفضفاضة. ولما أصبح النقد المتلبس يضطرب هكذا فى بُحران من الصور المعماة، ويزيط بالكشف عن متقابلات مغتصبة، ومتضادات مهوشة، تمازجها أطقم من الرموز الحسابية، والهندسية، والجبرية، كان ولابد وأن تنبثق عن ذلك، حاجة تلح الآن إلى أن يوجد ناقد آخر وسيط بمؤهلات خاصة، كى يقوم - على النحو المستوجب - بتفسير العمل الفنى من خلال نقده المتلبس، حتى يتمكن القارئ من استيعاب جماليات العمل الفنى مع نقده هذا. ولكن تشتد الأزمة بلاء، لو تصورنا نقد الوسيط المنتدب، وقد جاء هو الاخر متلبساً (أو إبداعيا)،

ويحتاج بدوره إلى مفسر ومحلل شرعى. وتقع الطامة الكبرى، لو تصورنا- وهو أمر محتمل الوقوع - تتابع حلقات مسلسل من النقاد الملتبسين الذين يتوافدون على النص المسكين- باسم التعليل والتخريج - لتحويله إلى ذريعة أولية أو مشجب مستضعف لتعليق أفانين من الأقاويل المستبهمة، ذات الوزن الثقيل والبرقشات الزاهية، التى تمتص بعض ألوانها، من سطوح الأفكار المجردة، أو المنتحلة من العلوم الأخرى.

إن وظيفة اللغة النقدية، هى توضيح المعانى والفكر، واستكناه أسرارها وتوصيلها ناصعة إلى أذهان القارئين من ذوى الثقافات المختلفة، وليس المجاهدة فى إخفائها، وتعميتها، حتى على المتخصصين.

ولاشك أن لهذا الالتباس النقدى عدة مسببات إرادية أو عفوية، سلبية أو إيجابية. فمن الناحية السلبية: قد يكون مبعثه حب استعراض القدرة على توليد الظلمة من النور، أو الرغبة فى التقعر واستنباط معان سديمية اعتباطية من معان أخرى واضحة أو غير واضحة، أو الميل اللاشعورى إلى تحويل ما هو غامض إلى ما هو أغمض للايحاء بالتعمق الفكرى، أو محاولة إخفاء معان مستولدة سطحية ومحدودة القيمة داخل تلافيف من الألفاظ والتوليدات اللغوية الممطوطة التى توهم بوجود معنى دون تحديد، أو عدم التأكد من المعنى المستنبط، أو إصابة

الناقد نفسه بقصور فى نقل الأفكار يعود إلى طبيعته، أو عجز أدواته البيانية عن التوصيل، أو إلى أى سبب آخر. أما من الناحية الإيجابية، فقد يعود سبب الالتباس إلى عمق أفكار الناقد وتأبيها على التعبير المبين، أو إلى القدرة الزائدة على تركيز المعانى واختزالها، أو إلى ثقافة واسعة متنوعة تحاول التطفل – فى كل مناسبة – على فكرته الرئيسية، وهو أمر يكاد مذموما.

ولنطالع معاً تلك العينة، المتكاملة بذاتها، والمتقطعة من نقد متلبس سلبى، دبجه أحد براهمته من العرب المعاصرين، وهو (يشرح) – بالرسوم والخرائط وعلوم الجبر والحساب والفزياء، فيما يزيد على مئة وخمسين صفحة – (بعض) الأوجه التى اكتشفها (بذاته) فى معلقة امرئ القيس التى أسماها «القصيدة الشبقية»، ومطلعها – كما هو معروف – «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وذلك بعد أن خلص قبلها من تشريح معلقة لبيد بن ربيعة التى أسماها «القصيدة المفتاح»، ومطلعها «عَفَتِ الديار محلها ومقامها»:

«لقد خلصت فى تحليلى للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعد بنية مفتوحة، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة أ ← ب ← جـ ، ونرى فى القصيدة الشبقية مظهرا معقدا آخر من مظاهر البنية المفتوحة، ولكن العلاقات بين شرائحه

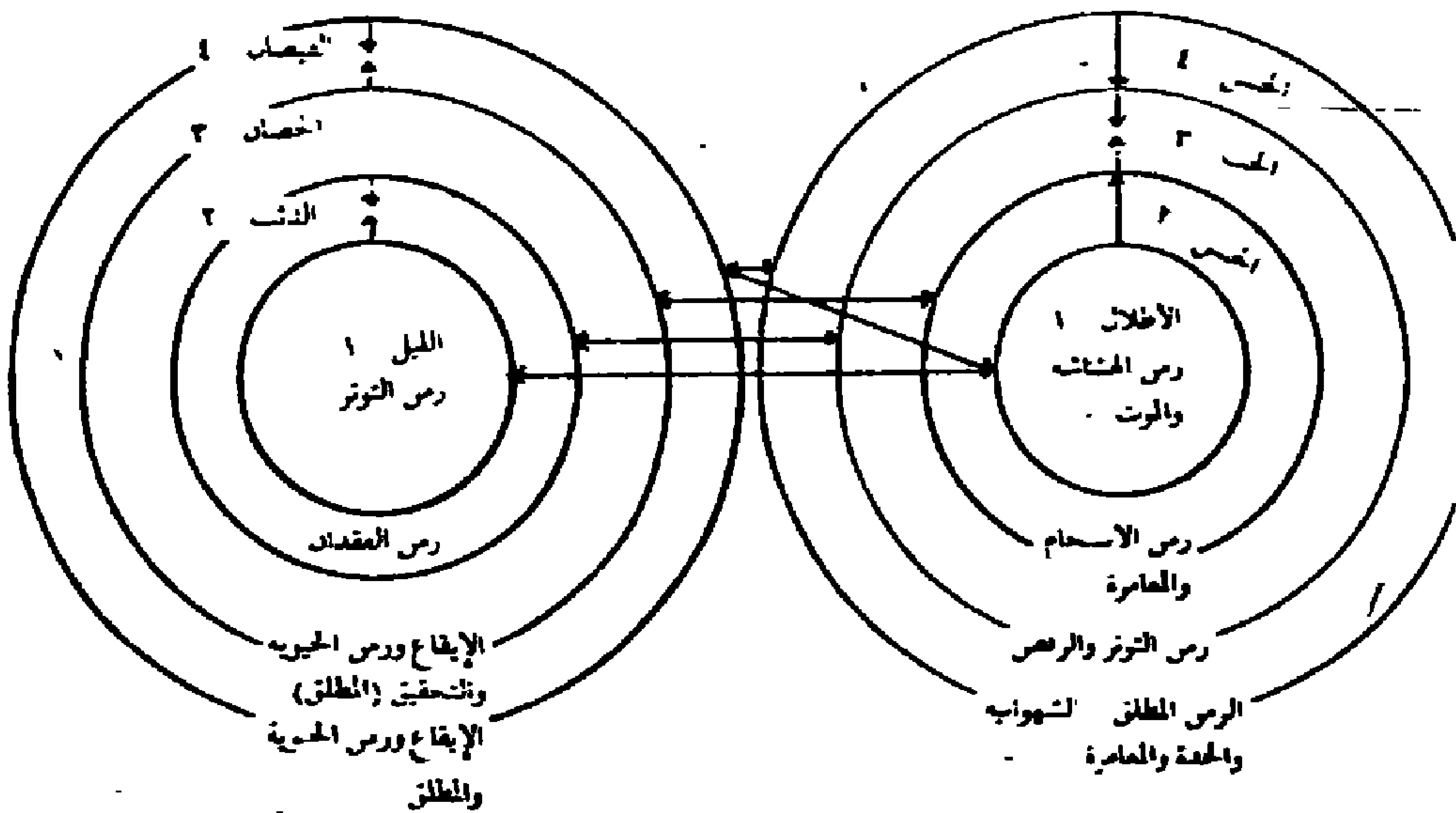
تختلف عن تلك العلاقات السائدة فى القصيدة المفتاح، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى، وكما يبدو فى النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطاً عمودياً بالدائرة التى تليها، ولكنها ترتبط أفقياً كذلك بالدائرة التى تتفق معها فى الانفجار السابق للدوائر وتشكل أحياناً ما يكون أساساً نوعاً من الوحدة التكوينية. ونستطيع نظرياً، أن نضيف سلسلة أخرى من الدوائر فى النهاية، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة فى ارتباطها بما يلى:

١- الدوائر السابقة عليها فى حركتها الخاصة.

٢- الدائرة الأخيرة فى الحركة السابقة.

٣- الدائرة الأولى فى القصيدة.

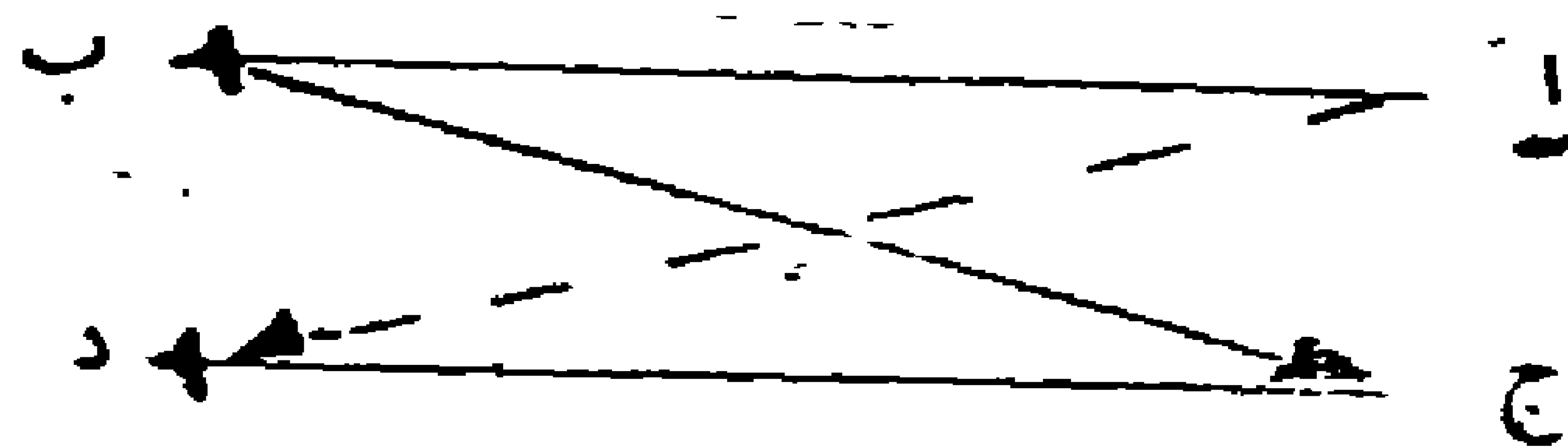
وهكذا تحصل على الأشكال التالية:



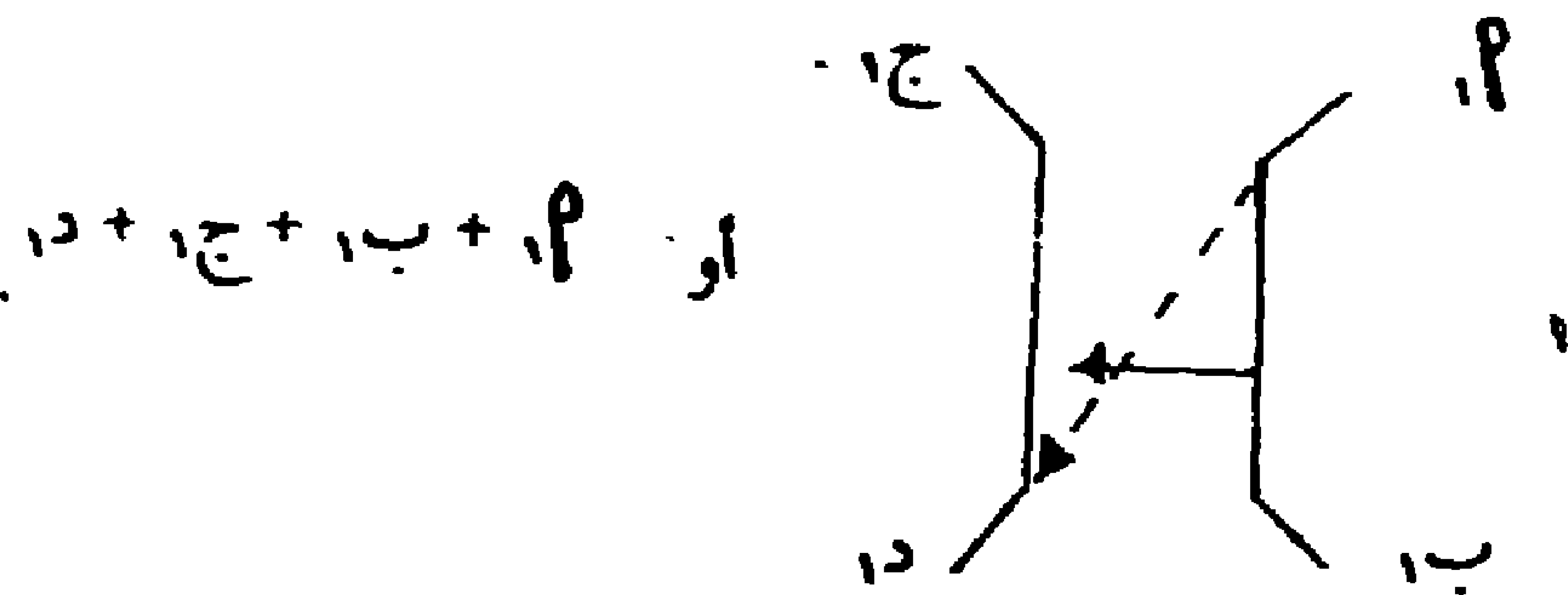
الحركة الأولى (كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر) وتعمل البنية المفتوحة فى الحركة الأولى على النحو التالى.

جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التى هى عكسها، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التى تتولد عنها (د) وهى عكسها. ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د).

الحركة الثانية (كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطبيعة).



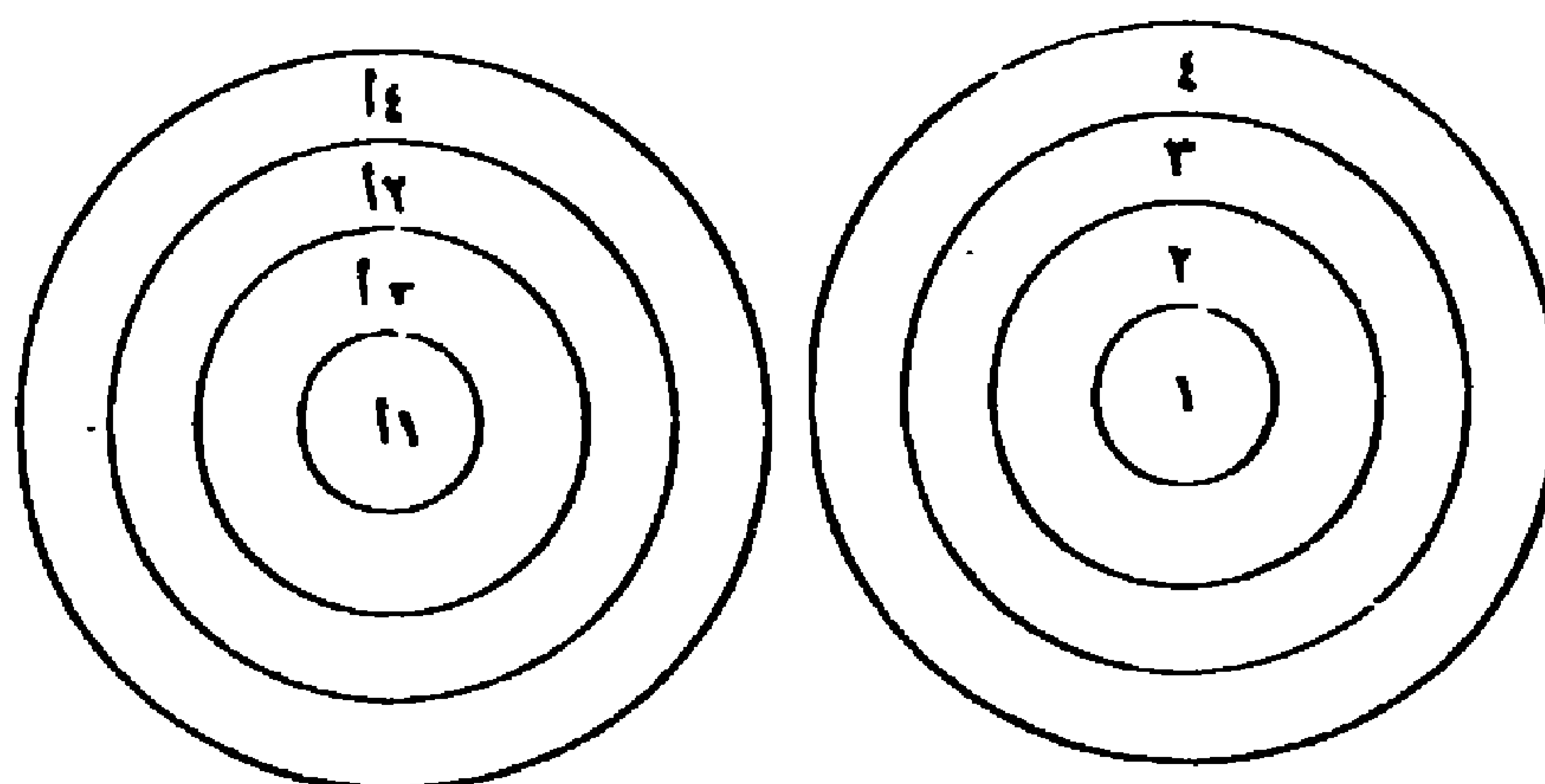
فى حين أن جملة (أ١) فى الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب١) التى تمثلها وكلتاهما تولد جملتى ج١ و د١ وهما تتعارضان مع كل من أ١ و ب١



ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي: توجد أ وكانت هناك ب . وتوجد ج وكانت هناك د. وكانت هناك أ١ و ب١

وكان هناك (أو هناك الآن) ج١ + د١ ولكن التوافق بين أ و أ١، ب و ب١ إلى آخره ليس هو كل شئ: إذ أن صيغتى ج١ و د١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جداً من د١ ، على حين أن ج و ج١ ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة فى التجربة.

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي:



إن إعادة ترتيب الشرائح فعل ذاتي مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنيوى الذى خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية. إن تصعيد التحول فى الترتيب إلى أ١ ، أ٣، أ٤ يؤكد مقولة القصيدة، ويجعلها أقل تصالحاً وقدرة على

تخفيف التوتر. تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفى تتجانس وما لاحظناه فى القصيدة أول الأمر، وهو الجيشان العاطفى والقوة، يظهران فى كلماتها الأولى، وفى انهمار الدموع فى عدد من المواضع. هكذا تتوسط القصيدة الشبقة بين القطبين، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان. إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها: وإن وضع ج٢ و د١ وكذلك ب و د فى الأماكن التى وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة.

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة. إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د١ قبل أ١ فإننابذلك نشوه المقولة والرؤية. هذا أمر مهم لأننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الأطلال والمرأة) تقع فى بداية القصيدة وأن د١ (السيل) تقع فى نهايتها: وتجسد أ، د١ بدورهما التعارضات الكلية فى القصيدة ويمثلان تعارضاً مفرداً: فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهى بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية. أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسى المرتب بطريقة مميزة. أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ و د١ مظهراً لتعارض أساسى يحتل مركز القصيدة، ومن ثم تكون أ و د١ وحدتين رمزيتين أكثر من كونها مقولات حرفية. ويدعم هذا التفسير، التفسير الآخر الذى قدمناه

لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبلى فى القصيدة المفتاح، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية.»

من الواضح، أن هذا النقد المتلبس المستغرق فى عتمة من المعانى المجهضة، والألفاظ الخرساء، والرموز المعماة التى تستفز الذهن، فى حاجة ماسة إلى علم جديد يسمى ما بعد النقد، يكون قادراً على التجلية، والتحليل، والتبسيط، ويكون أقدر على تصويب الرموز الرياضية، إذا كانت - فعلاً- تعبر عن شئ معين.

أما إذا كنت يا قارئى العزيز، قد استطعت استيعابه - ذهنيا وعاطفيا- واستضاءت أمامك بعض مسالك معلقة امرئ القيس بنور غامر، ففزت بلذة الاستمتاع الفنية فأنت- بلا أدنى شك - قارئ عظيم التلبس، تستحق أنواط الجدارة والتهنئة، لأنك شئ نادر.. ندرة الفيل الأبيض.

مسرحيات شيطانية.. وآيات ديموقراطية

عندما كان سلمان رشدى يكتب روايته - المعروفة فى العربية بـ«آيات شيطانية» - لم يكن يدور فى خلده على الإطلاق، أنه عزيز على حكومة بريطانيا العظمى إلى مرتبة عالية، تكاد تضارع مرتبة أمير مفكر من أمراء العائلة المالكة. ولم يكن فى مقدور خياله الجانح أن يتصور أن رأسه غالٍ ويساوى ثلاثة ملايين من الدولارات تزيد عند المساومة الدولية، وأن مجموعة الدول الأوربية - بجلالة اقتصادها- ستنتفض بوسائل إعلامها الجبارة هلعاً، وتتخبط أعصاب بعض كتابها وفنانيها البارزين غضباً وفزعاً، وتعيد النظر فى علاقاتها الدبلوماسية الخارجية، مهما ترتب على ذلك من تضحيات أدبية جسيمة ومادية تقاس بالمليارات ... من أجل الحفاظ على حياة شكسبيرها المستحدث، والمهدد بالانقراض..

وإنما سلمان رشدى يدرك عن يقين كامل، أنه ملون الجلد، ومهاجر إلى شعب عنصرى من أصحاب الجلود البيضاء والعيون الزرق، وأنه وافد من بلد أسيوى نامٍ على بلد أوربى استعمارى متحضر، وأنه مسلم النشأة والعقيدة ومحشور وسط عالم مسيحى متعصب فى أغلبيته، وإن تظاهرت أقليته بغير ذلك... ولكى يتخلص من إدراكه بهذا - وغيره -، ويتغلب على إحساسه الواعى بغربته الجسيمة والنفسية، قرر أن ينخلع عن انتماءاته السابقة، ويستبدل أرضاً بأرض، وجلداً بجلد، ويلون

عيونه، ويصبغ تفكيره، عله يصحح مأزقه الحضارى، ويولد من جديد، فيتأورب، ويتطهر من الشعور بالدونية السلالية والثقافية. فانفصل عن وطنه وأهاليه جميعاً، وتبرأ من لغتهم وتراثهم وعقيدتهم، وتجنس بالجنسية البريطانية، واقترن بفتاة انجليزية، وكتب بلغتها ما افترى به على قومه وقوميته بالصور الاجتماعية الناقدة الحاقدة في إحدى رواياته، وعلى دينه فلطخه بالأكاذيب في أخراها، بل أمعن في تحديث شكل ردته، فأهان المقدسات الدينية الإسلامية إهانة بالغة، وخلط حقائقها بهلوسات قذرة، وتخريفات مسمومة تُدمي مشاعر المسلمين وغير المسلمين من المحايدين المستنيرين، لعله بهذا التطرف المفحش، يصير انجليزيا، فيرضى ويترضى ويسترضى.

والمتتبع لسيرة سلمان أنيس رشدى الذاتية، يلمس عمق تأثير تناقضات التأهيل النفسى والحسى، وغياب التناغم الثقافى فى تركيبه الشعورى واللاشعورى. فقد ولد فى شهر يونية عام ١٩٤٧ فى مدينة بومباى الهندية، لأسرة مسلمة موسرة، منحدرة من ولاية كشمير. وكانت ظروف مولده تلك تعنى أنه وجد (مسلما) (ثريا)، على أرض (هندوسية) تزدحم بجحافل (الفقراء)، وتحكمها (انجلترا) وتتدخل فى (تقاليد) طبقاتها (العليا) ثقافة أجنبية (غازية). وسلوكيات الأسر الإنجليزية (البرجوازية) المترفعة... إنها مجموعة متقاطعة من

المؤثرات المتناقضة التى تساعد على تصنيع مخلوقات مهجنة، هوائية التفكير، وذات هوية مسطحة الجذور، ومختلطة الأبعاد الذهنية والنفسية.

وبعد أن نالت الهند استقلالها- عام مولده - انقسمت وطنين، وكان سلمان وأسرته المتبرجزة من نصيب كراتشى، عاصمة الجمهورية الباكستانية المسلمة.. ولإصرار والده على التمسك بالثقافة الإنجليزية - كواجهة عصرية متألقة - ألحق صبيه الأسمر البالغ من العمر ثلاث عشرة سنة بإحدى مدارس انجلترا الداخلية الأرستقراطية. فعملت الدراسة والمناخ الاجتماعى الغريب على توسيع هوة انفصاله عن تراثه الثقافى السابق، وتعميق إحساسه الغض بالغربة والدونية، وتوهين جسوره التى تصله بالشرق عامة.

وبعد تخرجه فى الجامعة،توقف عند مفترق طرق معرفية شديدة التداخل، ليبحث عن ذاته وعن موطن إعاشتها. فعاد إلى وطنه، واشتغل فترة فى التليفزيون الباكستانى، إلا أن عملية التأقلم كانت عسيرة عليه بسبب تفسخ حسه الحضارى، وشعوره الجديد بروح التعالى، بعد شعوره السابق فى الغربة بالدونية. فأسرع بالعودة إلى انجلترا بروح منقسمة، ليعمل فى سوق الدعاية والإعلان، ثم تحول إلى الكتابة الروائية بمساعدة زوجته الانجليزية التى كانت على صلة ببعض دور النشر

المعروفة.

ولما كان - مغترب الذهن والوجدان، وبالتالى عاجزاً عن استيعاب قضايا واقعه الإجتماعى وأبعاده التاريخية، ليترجمه إلى أعمال أدبية - فقد أخذ يستمد مادته الأولية من تجاربه الخاصة فى الوطن الأم، والتى كانت بقاياها لما تزل مضطربة فى وعائه الشعورى. فكتب «جرايموس- ١٩٧٥»، و«أطفال منتصف الليل- ١٩٧٩»، و«العار-١٩٨٣».

وعندما أحس بأنه اجتاز مرحلة صعودية ناجحة فى حياته العملية، تأهب لخوض مرحلة أخرى انتهازية، بدأها بتطليق زوجته الانجليزية بعد زواج دام عشر سنوات، حققت له خلالها علاقات اجتماعية ونفعية لامعة، وتزوج من كاتبة أمريكية، على أمل أن يرتقى فى المستقبل ويحسن (نوعه القومى) بأن يكون أمريكيا، كما كان من قبل هنديا، ثم باكستانيا، ثم بريطانيا. وتحت سقف الزوجة الجديدة أنجز روايته الفاجرة «أيات شيطانية- ١٩٨٨».

وعنوان تلك الرواية - التى أثارت عاصفة استنكار وتقزز فى عالمنا الإسلامى- مستوحى من قصيدة إنجليزية (١٨٢١). وضعها شاعر رومنسى من الطبقة الثانية اسمه روبرت ساوذى R. Southey (١٧٧٤- ١٨٤٣): عنوانها «رؤيا ليوم الدينونة»

A Vision of Judgment يتهكم فيها من خصمه الشاعر الرومنسى من الطبقة الأولى اللورد بيرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) ويصفه بأنه زعيم تيار «الأشعار الشيطانية» Sanatic Verses. والتصقت الصفة المفتراة بالشاعر الكبير، ونامت فى أضابير التاريخ والبحوث الأكاديمية، حتى التقطها سلمان رشدى، وزيفها ليدوس بها أشرف مقدسات الإنسان الشخصية ... ضميره.

وتقع الرواية فيما يقرب من خمسمائة وخمسين صفحة، وصادرة عن دار بنجوين الشهيرة، التى تكاد تعد أكبر مؤسسة للنشر فى انجلترا، وقبل الطبع، أحالت الدار مخطوطة الرواية إلى ناقد خبير غير مسلم هو كوشوانت سنج، ليبدى رأيه فى مدى صلاحيتها للنشر. فقرأها الناقد وردها إلى الدار مصحوبة بتقرير مفصل، يرفض طبعها ويتحفظ على ما جاء فيها من بذاءة وتجرؤ وقح على الإسلام ورسوله وصحابته وزوجاته.غير أن الدار - التى يهمها الربح المادى ورواج مطبوعاتها، والطعن فى الإسلام فوق ذلك كله - ردت الرواية إلى الناقد (غير المسلم) ليعيد النظر فى قراره السابق، وكأنها توعز إليه بأن يوافق على طبعها، حتى يمكنها أن تبرر فيما بعد - مغامراتها الخطرة المقبلة عليها. وأعادها كوشوانت سنج مرة أخرى، مؤكداً رفضه

القاطع لنشرها، لأنها تتضمن افتراءات بالغة الوقاحة والعنف، مما يسئ - على الأقل - لمشاعر ما يقرب من مائة مليون مسلم في الهند وحدها. إلا أن دار النشر المتعصبة ركبت رأسها، وضربت بتحذيرات الناقد الخبير عرض الحائط، وطبعت عشرات الألوف من الرواية، ووزعتها على عدد كبير من المكتبات، وأزمعت ترجمتها إلى لغات أخرى (حتى تعم الفائدة).

وهنا ثار المسلمون فى مشارق الأرض ومغاربها - وخاصة فى الهند وباكستان- وتدفقوا فى مظاهرات ومسيرات ضخمة، منددين بما جاء فى الرواية من مغالطات وتخليطات وبذاءات فاحشة، لم ترد على تلك الصورة البشعة من قبل فى أية كتابة تهاجم الإسلام، ولا أية ديانة أخرى.

وصدرت فتاوى وبيانات من مؤسسات دينية - وغير دينية - تحتج بشدة على مؤلف الرواية وتعده مسلماً مرتدا، والمرتد عن دينه - بلا جدل عقيم - يحل دمه. ورصدت إيران جائزة مالية ضخمة لمن يقوم بتنفيذ العقوبة، وبدلا من أن تقدم انجلترا رأسه على طبق لتقبض المبلغ القابل للمضاعفة - وخاصة أن ميزان مدفوعاتها يعانى عجزاً خطيراً- هاجت وماجت من أجل مواطنها المستجد، وعينت على حراسته فيلقاً من شرطة اسكوتلانديارد، وأقامت حوله باسم حماية الديموقراطية وحرية التعبير- شبكة من صواريخ الدفاع الإعلامية، التى نجحت -

فعلاً- فى الدعاية للرواية وترويجها بلا مقابل. وباسم شرف الديموقراطية وحرية التعبير أيضاً- لوحت هازئة فى وجه (مواطنيها المسلمين) الذين صمموا على رفع دعاوى قضائية ضد المؤلف وأكاذيبه المختلقة التى تعد سبا علنياً فاحشاً- بأن القوانين فى محاكمها، لا تحمى أية ديانة من الهجوم، إلا الديانة المسيحية فقط، ووفق مذهبها البروتستانتى خاصة.

ولم يقتصر أمر الغضب والدفاع عن حرية سلمان رشدى فى تجريح الإسلام، على صحف انجلترا وأدبائها بزعامة هارولد بنتر المؤلف المسرحى اليهودى الأصل والصهيونى النزعة، بل شاركتها إياه كل دول حلف الأطلسى وغير الأطلسى، التى استنفرت ميليشيات إعلامها ودقت طبولها، تحتج وتدافع عن رواية سلمان رشدى باسم حرية الرأى، التى عدت فى تلك الحالة بالذات «قدس الأقداس»، حتى كدنا نتصور أنها قد تحتشد وتتجيش لحرب صليبية عسكرية سافرة، بعد أن طال أمد الحرب الفكرية والنفسية الخفية والعلنية. بل إن التحدى بلغ ذروته أثناء انعقاد البرلمان الأوربى فى ستراسبورج، حينما أعلن تأييده لسلمان رشدى وحمايته له، واقتراح دعوته إلى منبره لإلقاء كلمة (حرة) أمام الأعضاء الأحرار، وأمام العالم أجمع، تمجيدا للفعل النجس، وإعلانا صريحاً لموافقتهم على ما جاء فى الرواية.

وهنا أحس سلمان رشدى- وهو فى مخبئه - بالغبطة لهذا

الاهتمام (العالمى) الذى أكد له أنه تدشن فعلاً، وأصبح (رسمياً) بريطانى الجنسية و (أوربى التفكير الروح) !!

وبغض النظر عن سفالة الرواية وخسة ألفاظها وتصوراتها، وبغض النظر عن انتهازية مؤلفها وعن مدى شرعية قتله (ديكتاتوريا أو ديموقراطيا)، ينبثق سؤال صامت فى عيون الأمم المغلوبة على أمرها: هل صحيح أن تلك الدول المهتاجة - وعلى رأسها أمريكا- حريصة على حياة هذا الفتى بسبب أقواله الحرة مهما امتد مداها، أم لأن هذه الأقوال تتجرأ على الإسلام (بالذات) وتتهكم على قيمه وتحاول تشويهه وتلطيخه، وهو أمر مرغوب وكامن فى ضمير الدول الغربية وتصرفاتها تجاه الشرق الإسلامى؟؟ هل لو كانت تلك الرواية تتناول الصهيونية وأعمدة دينها اليهودى من نصوص مقدسة وزعماء أكابر لاهوتيين قدامى بل وجزارين محدثين بمثل تلك السفالة والقحة التى وجهت إلى الإسلام، تنزعج انجلترا لتهديدات إسرائيل بقتل المؤلف، هل تتوعدها- مع حليفتها- بالمقاطعة السياسية والاقتصادية، وتعلن الحرب الأهلية الضروس عليها، باسم الدفاع عن المبادئ الديموقراطية؟؟.. أم أن لتلك الديموقراطية وجهاً براجماتيا له ألف قناع وقناع؟؟..

بالتأكيد.. كانت انجلترا ستعتذر رسميا- إن طبعت الرواية أصلا - وتصادرها باسم مبررات سماوية وقانونية وإنسانية،

وتمنع ترجمته، بل وتسرع بتسليم المؤلف إلى براثن الموساد، وتسترضى إسرائيل التى لا ترضى أبداً إلا بالتعويضات المادية السخية. والبرهان على هذا قائم حاليا، وهو أن الكاتب البريطانى القح روالد داهل، صرح فى حديث أجرته معه جريدة «التايمز» - فى نفس أسبوع العاصفة الإعلامية التى دافعت عن حياة سلمان رشدى وآرائه - بأنه تلقى عدة تهديدات بالاغتيال من يهود لندن المتطرفين، لأنه استنكر- فى إحدى مقالاته - الغارات البربرية التى تشنها إسرائيل على بيروت. ومع هذا، لم تتحرك أية سلطة للتساؤل، أو حماية مواطنها الإنجليزى الأصيل، وكأن رأس سلمان رشدى أغلى قيمة من رأس روالد داهل، لأنه كما يبدو لها رمز الحرية المطلقة، ونبى الكرامة الإنسانية الحديثة. ولو كرر هذا الأديب - روالد داهل أو غيره - تنديده بحرية إسرائيل اللامحدودة فى العربدة العسكرية بالمنطقة، لاغتيل سراً وانخرست انجلترا عن الجريمة وصرحت بأن الفاعل مجهول، رغم أن له ملفاً ضخماً فى الإجرام عند مخابراته، ومعروف لديها بأنفه الأقنى، وعقيدته العنصرية، وجنسيته المزدوجة.

أما أمريكا - زعيمة العالم الحر، وبلد الزوجة الثانية للمؤلف - فقد باركت الرواية إعلاميا وعمليا بقيادة الكاتب اليهودى نورمان ميلر أدبياً، وبزعامة الرئيس چورج بوش نفسه سياسياً،

وعزمت على طبعها وتوزيعها والترويج لها بتأييد احتجاجات ومسيرات اتحادات الكتاب والصحفيين، وتجمعات الفنانين، وروابط الناشرين وبائعى الكتب، وإقامة المهرجانات المجانية للاحتفاء بها، وإلقاء الممثلين والممثلات أقذر مقطوعاتها على حشود الجماهير، كى يتعلموا كيف تكون الكتابة المثلى ضد الإسلام، وكيف يكون التحدى للمشاعر الدينية، ذلك التحدى الذى اعتادت تعاطيه حتى الإدمان، دول المنطقة العربية.

إن المتأمل فى مفهوم حرية الفرد فى التعبير كما قدمته صفحات الديموقراطية الغربية، يحس أنه قد ألفت فيه مسرحيات تراجيدية وأخرى كوميدية أو ميلودرامية عديدة، يحكمها خط واحد يتذبذب صعوداً وهبوطاً تبعاً للمصالح السياسية والاقتصادية. فإذا ما دافعت (الدولة) بالذات عن الحرية باسم حماية شرف المبدأ وكرامة الإنسان التى لا تقدر بثمن، فاعلم أن دفاعها تكمن خلفه عوائد مادية أو معنوية مباشرة أو غير مباشرة. أما إذا تعصبت ضدها، فهناك بلاشك مصالح قومية عليا تبرر شراسة التعصب. ألم تصادر انجلترا حديثاً كتاب «صائد الجواسيس»، باسم الحفاظ على أسرار الدولة؟؟ وألم تطارد مؤلفه حتى أستراليا بالدعاوى القضائية لوقف نشره هناك؟؟ وأليس من العار أن تلطم صحافة فرنسا خدودها، ويصرخ كتابها وفنانوها حزنا على عدم تمكين سلمان

رشدى من تجريح الدين الإسلامي وتشويهه، وقد نسوا أن بلدهم لا تسمح بنشر ترجمة عربية لكتاب «بروتوكولات حكماء صهيون»؟؟ وأليس خزياً علميا أن تسحب إحدى الجامعات الفرنسية العريقة درجة الدكتوراة بعد أن حصل عليها أحد الباحثين بمرتبة الشرف، لأن هيئة صهيونية استنكرت (آراء) الباحث التى جاءت فى الرسالة وتشكك فى إدعاءات استخدام أفران الغاز لإعدام اليهود خلال الحكم النازى؟؟ فأين هى حرية البحث والرأى الحر والدفاع عنه؟؟ وألم تستنكر أمريكا ذات مرة - بصوت خافت شديد النعومة - دقدقة إسرائيل عظام الأطفال الفلسطينيين المنادين بحرية بلادهم أمام عدسات التليفزيون العالمية، وكأنها تريد الدقدقة سراً؟؟ ألم تقم بإعادة تصدير القنابل العنقودية المحظورة دوليا إلى إسرائيل كى تفتك بنفس الأطفال؟؟ ألم تمنع الديموقراطية الأمريكية زعيم المنظمة الفلسطينية من أن يعبر عن (رأيه) في قضية وطنه المصيرية فى منبر الأمم المتحدة، التى يعتبر مكانها أرضاً عالمية لكل زعماء الشعوب؟؟ وألم تستخدم ديموقراطيتها الفيتو- وهو صوت واحد- ضد عشرات الأصوات الدولية التى تطالب بإدانة العدوان الإسرائيلى على المقدسات الدينية، وانتهاك حقوق الإنسان الفلسطيني وذبحه وتدمير بيته وحشره فى معتقلات كالاصطبلات؟؟ .. فأين هى إذن القيم الديموقراطية التى تزعم

الدفاع عن حرية الإنسان فى التعبير عن نفسه؟؟ أم ترى أن لها مناسبات مزاجية خاصة؟؟

إننا إذا ما تصفحنا مجلداً تاريخياً ضخماً عن المواجهة بين الديموقراطية وقضايا حرية التعبير فى الغرب، لهالتنا فواجع وفضائح المصالح، وهى تتقنع بمختلف الأقنعة كى تراوغ وترتطم بأعتى المبادئ والأخلاقيات لتدحرها وتفرغها من قيمتها. ولنلتقط من ذلك صفحتين التقاطاً عشوائيا من مئات القضايا المماثلة فى أمريكا، ولنعرضهما عرضاً سريعاً محايداً من مصادرهما المتداولة، دون تعليق منا...

يحكى أن الإدارة الأمريكية اضطرت خلال الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى اجتاحتها- كما اجتاحت العالم فى أوائل الثلاثينيات - إلى إنشاء المسرح الفيدرالي وتمويله، لاستيعاب ما يزيد على عشرة آلاف عاطل من الفنانين المسرحيين، وسرعان ما توزعت الفرق المسرحية العديدة على مختلف مدن الولايات المتحدة الأمريكية، لتقدم روائع المسرح العالمى والمحلى بكل أنماطه إلى كل الجماهير العريضة نظير رسم دخول رمزى، أو بلا رسم على الإطلاق. وكانت المرة الأولى- والأخيرة أيضاً- التى تقوم فيها الحكومة الأمريكية بالتمويل المالى لمثل تلك الحركة النشطة على النطاق القطرى من المحيط إلى المحيط. واستطاعت فرق المسرح الفيدرالى خلال

سنوات قليلة، أن تقدم ما يزيد على ٦٣٧٢٨ عرضاً من مختلف الأشكال والأساليب الدرامية والمسرحية، التي شاهدها ما يزيد على ثلاثين مليوناً من المتفرجين الذين كان من بينهم عدد كبير من الأطفال، وممن يتعرفون على المسرح لأول مرة فى حياتهم. ولقد قدمت هذه العروض فى المسارح المقفلة والصيفية، وفى المدارس، والجامعات، والملاجئ، والمستشفيات، وبيوت العجائز، والسجون، والساحات العامة.

ورغم هذا النشاط الثقافى المحموم البالغ الحيوية، تولدت فى دهاليز واشنطون السياسية، همسات الشكوك والتساؤلات الغامزة، عن مدى شرعية علاقة الحكومة الديموقراطية بالنشاط المسرحى، وعما هى أهداف المسرح الفيدرالى الذى تقوم بتمويله.

وعندئذ، نشطت الأجهزة السياسية الفعالة، وبلورت هواجسها فى حكم صريح قاس أصدره مجلس الشيوخ، بأن الشيوعين الأمريكيين يهيمنون على المسرح الفيدرالى ، وأنهم يدعون إلى ثورة دموية لخلق «أمريكا السوفيتية».

وحفاظاً على (حرية الرأى) وعلى أسلوب الحياة (الديموقراطية) الأمريكى، أصدر المجلس قراراً فى ١٩٣٩/٦/٣٠ بإلغاء المشروع التثقيفى الضخم الطموح، وهو فى قمة حيويته ونضجه، بعد أن قضى حوالى ثلاثة أعوام

ونصف العام من عمره في عمل فني دائب، لا نظير له حتى الآن في أية دولة أخرى، ولم تتراجع الحكومة عن قرارها رغم ضراعات والتماسات عائلات عشرة آلاف من العاملين في المشروع، ورغم احتجاجات بعض كبار الساسة والمسئولين في الدولة، ومعارضة الاتحادات الفنية والعمالية، والنقابات المهنية، ومجالس الجامعات والكليات والصحف... الخ.

وهكذا، انتصر الإرهاب الحكومي بعد أن خلع قناع الديموقراطية، وقدم كثير من مؤلفي المسرح وغيرهم إلى المساءلة داخل دائرة المحاصرة البوليسية بتهمة الاشتراك في قلب نظام الحكم عن طريق التبشير بآرائهم، وأفكارهم الشخصية (؟). وقامت الشرطة باستدعاء مديرة المشروع المخرجة المسرحية السيدة هالي فلاناجان H. Flanagan للمثول أمام لجنة تحقيق، كان يرأسها السيناتور وودرم Woo-drum والذي أقسم ليجبرن الحكومة على وأد المشروع المسرحي العظيم، حتى ولو كان ذلك آخر شئ يقوم به في حياته. ولسوء حظ هذ السيدة المكافحة، أنها كانت قد زارت من قبل روسيا ضمن اثنتى عشرة دولة أوربية على منحة مالية قدمتها لها مؤسسة جوجنهايم الأمريكية، للاطلاع على أحدث التيارات المسرحية في تلك الدول. ولهذا، كان عضو لجنة

التحقيق السيناتور ستارنز Starnes شديد الانزعاج لهذة الزيارة. وكانت أسئلته العشوائية عن طبيعة تلك الزيارة ونتائجها، تعكس قلقه وفضوله الذى وصل به إلى حد الإضحاك. فمن مضبطة التحقيق، نقدم هذه الفقرة التاريخية:

« السيناتور: إنك تقتبيسن عبارات من مارلو، هل هو شيوعى؟؟ (وهنا ضج الحاضرون بالضحك).

السيدة: لقد كان الاقتباس من كريستوفر مارلو.

السيناتور: أخطرينا عمن يكون مارلو هذا، حتى يمكننا الحصول علي المعلومات الصحيحة.

السيدة: كان أعظم مؤلف مسرحى فى عصر شكسبير، كان سابقاً على شكسبير بقليل.» «وهنا يصمت السيناتور».

أما السيناتور رينولدز Reynolds فقد راح يلتقط - عن جهل- من وريقات فى ملف أمامه، عناوين بعض المسرحيات التى قدمتها الفرق، ويقرؤها فى تهكم على الحاضرين، مثل: «أقبل على حبهن، ثم اتركهن- فوق... فى غرفة مابيل- نوع جديد من الحب - فى انتظار ليفتى (اليسار)... إلخ.

ومن مجرد قراءة هذه العناوين، اتهم السيناتور نصوصها المسرحية- وبالتالى مؤلفيها- بأنها تميل نحو الشيوعية، وأنها «تحمل بالقطع العلاقة التجارية المميزة لروسيا الحمراء. إنها

مسرحيات تقيأتها بالوعات الكرملين.»

Flanagan Hallie. Arna . New York: 1940.

وهكذا، راح المشروع وأصحابه وأفكاره، ضحية الرؤية المصلحية الخاصة، وديست معه ما يدعى «بحرية الناس فى التعبير»، كما تداس الآن مئات المرات فيما يسمى بالدول الديموقراطية (!؟).

كما يحكى - أيضاً- أنه بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، فوجئ الساسة الأمريكيون - والمتطرفون منهم خاصة- أن ديموقراطيتهم تواجه الاتحاد السوفيتى الحليف المؤقت كقوة عسكرية ذات شأن هائل، وكأيديولجية ذات خطر محدق. فتولدت فى مجلس الشيوخ - بين سنتى ٥٠ و ١٩٥٤- حركة مضادة للأفكار المتحررة، تمثلت فى صدور مجموعة من القوانين، بدعوى الحفاظ على الأمن القومى، ومحاربة أصحاب «النشاط المعادى لأمريكا»، وانتهز بعض المؤثرين- من غلاة اليمين- الفرصة، فشكلوا لجنة برياسة زعيمهم السيناتور جوزيف مكارثى. ونشطت هذه اللجنة فى تحرياتها واستقصاءاتها عن الأفكار الجديدة التى كان ولابد وأن يفرزها الوضع الاجتماعى المعاصر، حتى أصيبت بهوس اضطهاد المخالفين لها، ولم تعد تفرق بين ممارسى النشاط المعادى للنظام أو المصالح الشخصية، وبين ذوى التفكير المستقل.

وبذا، أصبح كل داعية للإصلاح الاجتماعى، أو ناقد للأوضاع السلبية والسيئة، أو مفكر مخالف بتأملاته الموضوعية العرف السائد، متهماً بمزاولة «النشاط المعادى لأمريكا»... وعندئذ، يكون عرضه للتخويف، والمساءلة، والاضطهاد، والعزل الاجتماعى، والبطش أيضاً، حتى ساد مناخ من الكبت والرعب، تبلور فى مصطلح عرف فى كل العالم ب «المكارثية»، التى تعنى مطاردة أصحاب الرأى الحر، والفكر الآخر، مع استدعاء أجهزة السلطة والشرطة.!!

ولقد تعرض للمساءلة والتعذيب على أيدى المكارثيين كثير من المواطنين الأبرياء، وذوى المراكز الفكرية الرفيعة الذين أجبروا- تحت تهديد الحديد والنار- على الاعتراف - ولو كذباً- بالانتماء السابق للفكر الشيوعى. أما الذين قاوموا ولم يذعنوا للاعتراف، فقد وضعت أسماؤهم فى القوائم السوداء، واعتبروا مناصرين سريين للحركة الشيوعية (؟؟). ولنتمثل- عن تلك الفترة - بحالة واحدة من مئات الحالات التى وقع أصحابها بأفكارها الخاصة، ضحايا فى شباك البوليسية المكارثية..

عندما ألف الكاتب المسرحى المعروف أرثر ميللر مسرحيته «البوتقة»، عكس فيها وجهاً من وجوه الأزمة الفكرية الخانقة المعاصرة له، من خلال أحداث تاريخية وقعت فعلاً فى قرية ساليم التابعة لولاية ماسا شوستس عام ١٦٩٢. ولما عرضت المسرحية فى مستهل سنة ١٩٥٣، رأت السلطة نفسها متمثلة

فى خط متعرج أو متقطع، داخل وقائع المسرحية، أو فى تصريحات مؤلفها عن غاية المسرح الاجتماعية.. ففزعت وزارة الداخلية، ورفضت منحه جواز سفر فى مارس عام ١٩٥٤ ، ليطير إلى بروكسل فى بلجيكا لحضور افتتاح عرض مسرحيته، بدعوى أنه ذو نزعة شيوعية.

ومن ثم، بدأت سلسلة متاعبه النفسية والمالية ومحاصرته بأصابع الاتهام التى وجهتها إليه كل الجهات التى يتعامل معها، حتى أصيب بنوع من الاكتئاب، لأنه كان يرى أصدقاءه القدامى يتهربون منه، ويتجنبون مصاحبته، أو مصافحته عند اللقاء فى الطريق مصادفة.

وفى يونية عام ١٩٥٦ استدعى ميللر للمثول أما لجنة مكارثى للتحقيق معه، وخلال الاستجواب، لم يقر بأنه عضو فى الحزب الشيوعى، ولكنه - تحت الضغط المعنوى والتلويح بالإرهاب - اعترف بأنه سبق له أن حضر بعض الاجتماعات التى عقدها الحزب الشيوعى عام ١٩٤٧، بدافع الفضول، وبأنه وقع على عرائض احتجاج، والتماسات بتحقيق السلام الدولى. ولما طلب منه أن يوقع باسمه على وثيقة أعدت مسبقاً بأسماء الكتاب الأمريكيين - الذين حضروا معه الاجتماعات التى عقدها الكتاب الشيوعيون عام ١٩٤٧- رفض التوقيع باتهام زملاء له أبرياء، حتى ولو كانت التهمة هى الرغبة فى قلب نظام الحكم الأمريكى.

وفى آخر مايو ١٩٥٧، أدانته اللجنة المكارثية، وحكمت عليه

بغرامة قدرها خمسمائة دولار والتى كانت تعنى – وقتذاك – مبلغاً ضخماً، كما حكم عليه بالسجن مدة ثلاثين يوماً مع إيقاف التنفيذ...

ترى أين كان وقتها صوت الرئيس الأمريكى الحالى چورچ بوش؟ ماله يجلجل الآن بتأييده المطلق للمجموعة الأوربية فى دفاعها المستميت عن رواية سلمان رشدى، ويحذر مواطنيه المسلمين فى أمريكا من أن يعلنوا غضبهم؟؟.. أم ترى مبدأ حرية التعبير وقداسته لم يولد إلا مع رواية «آيات شيطانية»؟؟

إنه لمن الصعب معاملة تلك (الرواية) معاملة أدبية بحتة، لأن مضمونها مشتجر حتى النخاع مع فكر دينى، أصوله إلهية وليست وضعية. ولا معاملتها معاملة الفكر الدينى البحت بما يسمح بمقارعة الرأى بالرأى، والبرهان بالبرهان، والاجتهاد بالاجتهاد فوق مساحة لا محدودة من حرية التعبير لأطراف الدفوع المختلفة. وإنما هى حالة من النزع الأدبى الخبيث، اختلط فيها الوهم بالوهم، والبذاءة بالقداسة، والدناسة بالترخيص، والهلوسة بالتاريخ، والسفاهة بالشاعرية، والحرية بالفوضى.

إنها – حقيقة – عمل سيئ، لا يثير إشكالية أدبية أو فكرية للمناقشة والجدل، وإنما يثير قضية أخلاقية بسبب تحرره تماماً من كل قيمة.. إلا من عهره...

ورحم الله من قال: أيتها الحرية!!.. كم من الجرائم ترتكب باسمك!!؟؟

المحتويات

- البدايات ودور الغناء والموسيقى فى المسرح العربى ٩
- حافظ إبراهيم ومنظومته التمثيلية «جريح بيروت»............ ٤٥
- أحمد شوقى وكوميديته الشعرية: «البخيلة».................. ٦٣
- لزوم ما لا يلزم فى تشكيل مسرواية «بنك القلق» للحكيم......... ٨٩
- فتحى رضوان فى مسرحيته «إله رغم أنفه»................ ١١٣
- انكسار بطل مسرحية «يميت ويحيى» لنجيب محفوظ.......... ١٣٩
- الملموس والمهموس فى الشعر عند الدكتور مندور............ ١٦٩
- مترجمات طه حسين المسرحية.......................... ١٨٩
- عن مترجمات لويس عوض الأدبية....................... ٢٠٧
- دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى.................... ٢٣٥
- تلبيس الالتباس فى النقد................................ ٢٦٧
- مسرحيات شيطانية .. وآيات ديموقراطية................... ٢٨٣

صدر للمؤلف

– الآلهة والبشر– (شعر) المكتب الدولى للترجمة والنشر ١٩٥٧.

– خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال– هيئة الكتاب ١٩٦٣.

– معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية– الأنجلو– ط٣ ١٩٩٤.

– القضاء والقدر (مسرحية) خليل مطران– تحقيق– هيئة الكتاب ١٩٧٦.

– طبيعة الدراما (سلسلة كتابك)– دار المعارف ١٩٧٧.

– هل الدراما فن جميل (سلسلة اقرأ)– دار المعارف ١٩٧٨

– آفاق فى المسرح العالمى– المركز العربى للبحث والنشر ١٩٨١

– آفاق فى المسرح العربى– المركز العربى للبحث والنشر ١٩٨٣.

– مقالات فى النقد الأدبى (ترجمة)– دار المعارف ١٩٨٤.

– كتاب فن الشعر لأرسطو (ترجمة وشرح) الأنجلو– ط٢ ١٩٨٩.

– من حصاد الدراما والنقد – هيئة الكتاب ١٩٨٧.

– هوامش في الدراما والنقد (المكتبة الثقافية) – هيئة

الكتاب ١٩٨٨.

- رطل اللحم (مسرحية) - دار الفكر للدراسات ١٩٨٨

- أقنعة الملائكة (مسرحيات قصيرة مترجمة) هيئة الكتاب ١٩٨٨

- القفص (فراتى) مسرحية مترجمة- من المسرح العالمى- الكويت ١٩٨٩.

- عروبة شكسبير ودراسات أخرى - المركز القومى للآداب ١٩٨٩.

- صلوحة (مسرحية) المسرح العربي- هيئة الكتاب ١٩٩٠.

- فى المسرح الأوربى الحديث (سلسلة اقرأ) دار المعارف ١٩٩١.

- دراسات فى الدراما والنقد- هيئة قصور الثقافة ١٩٩٦

- مسرحيات عالمية قصيرة (مترجمة) تحت الطبع

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

أولا: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"

أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر فى الأقاليم

ثانيا: مجلة قطر الندى "نصف شهرية"

تهتم بنشر ثقافة الطفل وأدب الطفل فى كل مكان.

ثالثا : سلسلة أصوات أدبية "أسبوعية"

تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر فى القصة والشعر والرواية.

رابعا: سلسلة كتابات نقدية "شهرية"

تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما تواكب حركة الإبداع المعاصر بالنقد والدراسة والتحليل

خامسا: إبداعات "نصف شهرية"

تهتم بنشر إبداعات شباب الأدباء دون الخامسة والثلاثين.

سادسا : سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"

تتناول حياة أبرز المفكرين، وبيان دورهم فى إثراء الواقع الثقافى والأدبى.

سابعا : سلسلة مكتبة الشباب "شهرية"

تهتم بمناحى التثقيف العام.. وتبسيط جميع أنواع المعرفة.

ثامنا : سلسلة كتاب الأدباء "شهرية"

تهتم بتقديم بانورامة كاشفة للواقع الأدبى والثقافى فى كل إقليم على حدة.

تاسعا : سلسلة الكتاب التذكارى "فصلية"

تهتم بنشر الإصدارات الخاصة، ذات الطابع القومى

عاشرا : سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات للأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف

اللغات الأجنبية

حادى عشر : سلسلة الذخائر "شهرية"

تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث، كما تنشر نصوصا محققة لأول مرة.

ثانى عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية "شهرية"

تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبى، والفولكلور العربى عبر كل العصور.

ثالث عشر : سلسلة الفلسفة والعلم "فصلية" :

تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح فى متناول الجميع

رابع عشر : سلسلة آفاق المسرح : "فصلية"

تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحى فى كل أنحاء الوطن

خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندى "أسبوعية"

تهتم بتثقيف الطفل المصرى والعربى عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية وثقافية.

سادس عشر : "سلسلة السير والحكايات الشعبية "فصلية"

تعنى بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التى أسهمت فى تربية الوجدان المصرى والعربى

رقم الايداع : ٩٦/٩٣٧١ ·

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

الدكتور إبراهيم حمادة واحد من النقاد المتخصصين فى مجال الدراما ، قدم للمكتبة العربية عدداً من الكتب الهامة التى لا يمكن لأى دارس الاستغناء عنها، ولعل من أهمها كتابه عن خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، وكتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.

بالإضافة الى كتبه الأخرى التى أضافت الى رصيدنا النقدى ، إضافات لا يمكن تجاهلها ، وهذا الكتاب وليد جديد نقدمه للقارىء المثقف والدارس ، عسى أن يحرك الماء الراكد فى حياتنا الثقافية

شركة الأمل للطباعة

الثمن : جنيهان

